LE VITE DE' PIU ECCELLENTI PITTORI, SCULTORI E ARCHITETTI DI...

Giorgio Vasari

LE VITE

de' più eccellenti

PITTORI, SCULTORI

E ARCHITETTI,

DI GIORGIO VASARI:

PUBBLICATE

Per cura di una Società di amatori delle Arti belle

Volume V.

FIRENZE.
FELICE LE MONNIER.

1849.

RACCOLTA ARTISTICA.

Tomo VI.

LE VITE

DE' PIÙ ECCELLENTI

PITTORI, SCULTORI

E ARCHITETTI,

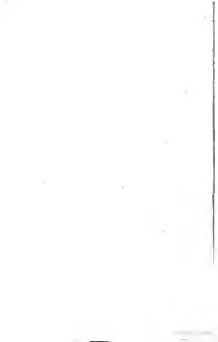
DI GIORGIO VASARI;

PUBBLICATE

Per cura di una Società di amatori delle Arti belle

—

VOLUME V.

FIRENZE.
FELICE LE MONNIER.
—
1849.

GIOVANNI BELLINI.

IACOPO, GIOVANNI E GENTILE BELLINI,

PITTORI VINIZIANI

[Nato. . — Morto . . | Nato 1426 — Morto 1516.
Nato 1421 — Morto 1507.]

Le cose che sono fondate nella virtù, ancorchè il principio paia molte volte basso e vile, vanno sempre in alto di mano in mano; ed insino a che elle non son arrivate al sommo della gloria, non si arrestano nè posano giammai: siccome chiaramente potette vedersi nel debile e basso principio della casa de' Bellini, e nel grado in che venne poi mediante la pittura. Adunque Iacopo Bellini, pittore viniziano, essendo stato discepolo di Gentile da Fabriano,[1] nella concorrenza che egli ebbe con quel Domenico, che insegnò il colorire a olio ad Andrea dal Castagno, ancor che molto si affaticasse per venire eccellente nell' arte, non acquistò però nome in quella, se non dopo la partita di Vinezia di esso Domenico. Ma poi ritrovandosi in quella città senza aver concorrente che lo pareggiasse, accrescendo sempre in credito e fama, si fece in modo eccellente, che egli era nella sua professione il maggiore e più reputato. Ed acciocchè non pure si conservasse, ma si facesse maggiore nella casa sua e ne' successori il nome acquistatosi nella pittura, ebbe due figliuoli inclinatissimi all' arte, e di bello e buono ingegno: l' uno fu Giovanni, e l' altro Gentile;[2] al quale pose così nome per la dolce memoria che teneva di Gentile da Fabriano, stato suo

[1] * Una prova irrefragabile di ciò si può vedere nel *Commentario* alla Vita di Gentile da Fabriano, a pag. 165 del volume precedente.

[2] * Dei due fratelli Bellini, il maggiore era Gentile essendo nato nel 1421, e Giovanni nel 1428.

maestro e come padre amorevole. Quando, dunque, furono alquanto cresciuti i detti due figliuoli, Iacopo stesso insegnò loro con ogni diligenza i principj del disegno. Ma non passò molto, che l'uno e l'altro avanzò il padre di gran lunga: il quale di ciò rallegrandosi molto, sempre gl'inanimiva, mostrando loro che disiderava che eglino, come i Toscani fra loro medesimi portavano il vanto di far forza per vincersi l'un l'altro, secondo che venivano all'arte di mano in mano; così Giovanni vincesse lui, e poi Gentile l'uno e l'altro; e così successivamente.

Le prime cose che diedero fama a Iacopo, furono il ritratto di Giorgio Cornaro e di Caterina reina di Cipri: una tavola che egli mandò a Verona, dentrovi la Passione di Cristo, con molte figure; fra le quali ritrasse sè stesso di naturale;[1] e una storia della Croce, la quale si dice essere nella scuola di San Giovanni Evangelista. le quali tutte, e molte altre, furono dipinte da Iacopo con l'aiuto de' figliuoli. E questa ultima storia fu fatta in tela; siccome si è quasi sempre in quella città costumato di fare, usandovisi poco dipignere, come si fa altrove, in tavole di legname d'albero, da molti chiamato oppio e da alcuni gattice: il quale legname, che fa, per lo più, lungo i fiumi o altre acque, è dolce affatto e mirabile per dipignervi sopra, perchè tiene molto il fermo, quando si commette con la mastrice. Ma in Vinezia non si fanno tavole, e facendosene alcuna volta, non si adopera altro legname che d'abeto; di che è quella città abbondantissima, per rispetto del fiume Adige, che ne conduce grandissima quantità di terra tedesca; senza che ancora ne viene pure assai di Schiavonia. Si costuma dunque assai in

[1] * Il Piacenza, nelle *Giunte* al Baldinucci, opina che il Vasari qui sia caduto in errore col credere dipinto in tavola quello ch'è in muro, imperciocchè neppure il Ridolfi fa menzione di questa tavola: mentre, pel contrario, dalla *Ricreazione pittorica di Verona* è fatta memoria, che nella cappella di San Niccolò della cattedrale era un Calvario dipinto sul muro, con alcuni profili d'oro, l'anno 1436, da Iacopo Bellini. Questa congettura del Piacenza è avvalorata dal sapersi, che nei contorni di Verona erano altre pitture di lui. Questo affresco fu demolito nel 1759; ma il Rosini potè darne un intaglio nella Tav. CCII della sua *Storia*, ricavandolo da un ricordo fatto prima che tal pittura fosse distrutta.

Vinezia dipignare in tela, o sia perchè non si fende e non intarla, o perchè si possono fare le pitture di che grandezza altri vuole, o pure per la comodità, come si disse altrove,[1] di mandarle comodamente dove altri vuole, con pochissima spesa e fatica. Ma sia di ciò la cagione qualsivoglia, Iacopo e Gentile fecione, come di sopra si è detto, le prime loro opere in tela; e poi Gentile, da per se, alla detta ultima storia della Croce n' aggiunse altri sette ovvero otto quadri,[2] ne' quali dipinse il miracolo della Croce di Cristo, che tiene per reliquia la detta scuola: il quale miracolo fu questo. Essendo gettata, per non so che caso, la detta Croce dal ponte della Paglia in canale,[3] per la reverenza che molti avevano al legno che vi è della Croce di Gesù Cristo, si gettarono in acqua per ripigliarla; ma, come fu volontà di Dio, niuno fu degno di poterla pigliare, eccetto che il guardiano di quella scuola.[4] Gentile, adunque, figurando questa storia, tirò in prospettiva in sul Canale grande molte case, il ponte alla Paglia, la piazza di San Marco, ed una lunga processione d' uomini e donne che sono dietro al clero. Similmente molti gettati in acqua, altri in atto di gettarsi, molti mezzo sotto, ed altri in altre maniere ed attitudini bellissime; e finalmente vi fece il guardiano detto che la ripiglia: nella qual opera in vero fu grandissima la fatica e diligenza di Gentile, considerandosi l'infinità delle figure, i molti ritratti di naturale, il diminuire delle figure che sono lontane, ed i ritratti particolarmente di quasi tutti gli uomini che allora erano di quella scuola ovvero compagnia: ed in ultimo vi è fatto, con molte belle considerazioni, quando si ripone

[1] Introduzione, Cap. IX della Pittura. (Vedi vol. I, pag. 166.)

[2] * Lo Zanotto (*Pinacoteca dell'Accad. Veneta di Belle Arti illustrata*) sostiene che non sette od otto, ma tre soltanto furono i quadri dipinti dai Bellini sui miracoli della Santa Croce.

[3] Il Ridolfi dice essere il reliquiario della Santa Croce caduto nell'acqua per la calca del popolo; e lo Zanetti avverte, che ciò seguì mentre che la processione passava il ponte vicino alla chiesa di San Lorenzo, non già quello della Paglia.

[4] * Questi fu Andrea Vendramino. Non si sa l'anno preciso in che accadde il prodigio; ma si può riporre tra il 1370, anno della donazione della Croce fatta alla scuola di San Giovanni Evangelista da Filippo Masseri, e il 1382, nel quale morì il Vendramino. (Zanotto, *Pinacoteca Veneta illustrata* ec.)

la della Croce: le quali tutte storie, dipinte ne' sopraddelli quadri di tela, arrecarono a Gentile grandissimo nome.[1] Ritraltosi poi affatto Iacopo da sè, e così ciascuno de' figliuoli, attendeva ciascuno di loro agli studj dell' arte. Ma di Iacopo non farò altra menzione; perchè non essendo state l' opere sue, rispetto a quelle de' figliuoli, straordinarie,[2] ed essendosi, non molto dopo che da lui si ritirarono i figliuoli, morto; giudico esser molto meglio ragionare a longo di Giovanni e Gentile solamente. Non tacerò già, che, sebbene si ritirarono questi fratelli a vivere ciascuno da per sè, che nondimeno si ebbero in tanta reverenza l' un l'altro, ed ambidue il padre, che sempre ciascuno di loro celebrando l' altro, si faceva inferiore di meriti; e così modestamente cercavano di sopravanzare l' un l' altro non meno in bontà e cortesia, che nell' eccellenza dell' arte.

Le prime opere di Giovanni furono alcuni ritratti di naturale, che piacquero molto,[3] e particolarmente quello del doge Loredano; sebbene altri dicono esser stato Giovanni Mozzenigo, fratello di quel Piero che fu doge molto innanzi

[1] * Delle tele dipinte da Gentile Bellini, con istorie della Santa Croce, per la confraternita di San Giovanni Evangelista, due ne rimangono tuttavia, e si conservano nella Pinacoteca della Veneta Accademia di Belle Arti. Una è quella che qui descrive il Vasari, sebbene molto inesattamente e confusamente, non vi essendo ritratta la piazza di San Marco, ov quando si ripone la detta Croce. Essa fu dipinta da Gentile nel 1500, come dice questa iscrizione: GENTILIS. BELLINVS EQVES PIO SANCTISSIME. CRVCIS. AFFECTV LVBENS FECIT MCCCCC. La piazza e la chiesa di San Marco si vedono invece nell'altra tela dov' è rappresentato il voto fatto alla Santa Croce da Jacopo Salis, bresciano, nel giorno di San Marco, in cui recavasi a processione nella piazza la detta reliquia: il fatto avvenne nel 1454. I confratelli della scuola di San Giovanni Evangelista ordinarono a Gentile Bellini di dipingere questa tela nel 1496, come testimonia questa iscrizione: MCCCC LXXXXVI. GENTILIS. BELLINI VENETI. EQVITIS. CRVCIS. AMORE . INCENSI . OPVS. Sì l' una che l' altra di queste storie sono date in intaglio dallo Zanotto (*Pinacoteca Veneta illustrata*).

[2] * Le pitture d' Iacopo sono presso che tutte perite. Vedi in fine la nota di quelle non citate dal Vasari, delle quali abbiamo potuto raccogliere notizie.

[3] Il Vasari ha tralasciato di raccontare come Giovanni Bellino apprese il modo di colorire a olio; alla qual mancanza supplisce il Ridolfi, facendoci sapere che Giovanni, preso carattere e vestito di gentiluomo veneto, andò nello studio d' Antonello messinese col pretesto di farsi ritrarre; e così, vedendolo dipingere, scoprì tutto l'artifizio del nuovo metodo, e ne profittò. Questa storiella nondimeno sembra ad alcuni favolosa, sapendosi d' altra parte che Antonello non faceva mistero del suo segreto, e che in Venezia ebbe per ciò una folla di scolari

a esso Loredano.[1] Fece, dopo, Giovanni una tavola nella chiesa di San Giovanni, all'altare di Santa Caterina da Siena; nella quale, che è assai grande, dipinse la Nostra Donna a sedere col putto in collo, San Domenico, Sant' Ieronimo, Santa Caterina, Sant' Orsola, e due altre Vergini; ed a' piedi della Nostra Donna fece tre putti ritti, che cantano a un libro, bellissimi. Di sopra fece lo sfondato d'una volta in un casamento, che è molto bello: la qoal opera fu delle migliori che fusse stata fatta insino allora in Venezia.[2] Nella chiesa di Sant' Iobbe dipinse il medesimo, all'altar di esso Santo, una tavola con molto disegno e bellissimo colorito: nella quale fece in mezzo, a sedere un poco alta, la Nostra Donna col putto in collo, e Sant' Iobbe e San Bastiano nudi; ed appresso, San Domenico, San Francesco, San Giovanni e Sant' Agostino; e da basso, tre putti che suonano con molta grazia: a questa pittura fu non solo lodata allora che fu vista di nuovo, ma è stata similmente sempre dopo, come cosa bellissima.[3] Da queste lodatissime opere mossi alcuni gentiluomini, cominciarono a ragionare che sarebbe ben fatto, con l'occasione di così rari maestri, fare un ornamento di storie nella sala del Gran Consiglio; nelle quali si dipignessero le onorate magnificenze della loro maravigliosa città, le grandezze, le cose fatte in guerra, l'imprese ed altre cose somiglianti, degne di essere rappresentate in pittura alla memoria di coloro che venissero; acciocchè all'utile e piacere che si trae dalle storie che si leggono, si aggiugnesse trattenimento all'occhio ed all'intelletto parimente, nel vedere da dottissima mano fatte l'imagini di tanti illustri signori, e l'opere egregie di tanti gentiluomini dignissimi d'eterna fama o memoria.[4]

[1] * Giovanni Mocenigo tenne il dogato dal 1478 al 1485; Leonardo Loredano, dal 1501 al 1521.

[2] Nella chiesa de' Santi Giovanni e Paolo trovasi al primo altare questo quadro, il quale ha sofferto non poco, ed è stato risarcito. — [3] Vi scrisse il proprio nome.

[3] * Questa tavola porta scritto in un cartellètto IOANNES BELLINVS. Ora si conserva nella Pinacoteca della veneta Accademia di Belle Arti, e se ne vede la stampa e l'illustrazione nella citata opera di Francesco Zanotto.

[4] * Le pitture della sala del Gran Consiglio furono descritte, insieme col

A Giovanni dunque e Gentile, che ogni giorno andavano acquistando maggiormente, fu ordinato da chi reggeva, che si allogasse quest' opera, e commesso che quanto prima se le desse principio [1] Ma è da sapere che Antonio Viniziano, come si disse nella Vita sua, molto innanzi aveva dato principio a dipignere la medesima sala, e vi aveva fatto una grande storia; quando dall' invidia d' alcuni maligni fu forzato a partirsi, e non seguitare altramente quella onoratissima impresa. Ora Gentile, o per avere miglior modo e più pratica nel dipignere in tela che a fresco, o qualunque altra si fusse la ragione, adoperò di maniera, che con facilità ottenne di fare quell' opera non in fresco ma in tela. E così messovi mano, nella prima fece il papa che presenta al doge un cero, perchè lo portasse nella solennità di processioni che s' avevano a fare. Nella quale opera ritrasse Gentile tutto il di fuori di San Marco; ed il detto papa fece ritto in pontificale, con molti prelati dietro; e similmente il doge diritto, accompagnato da molti senatori. In un' altra parte fece, prima quando l' imperatore Barbarossa riceve benignamente i legati viniziani, e dipoi quando tutto sdegnato si prepara alla guerra: dove sono bellissime prospettive ed infiniti ritratti di naturale, condotti con bonissima grazia, ed in gran numero di figure. Nell' altra che seguita, dipinse il papa che conforta il doge ed i signori veneziani ad armare a comune spesa trenta galee, per andare a combattere con Federigo Barbarossa. Stassi questo papa in una sedia pontificale, in roccetto; ed ha il doge accanto, e molti senatori abbasso; ed anco in questa parte ritrasse Gentile, ma in altra maniera, la piazza e la facciata di San Marco, ed il mare, con tanta moltitudine d'uomini, che è proprio una maraviglia Si vede poi in un' altra parte il

Palazzo Ducale, da Francesco Sansovino contemporaneo al Vasari, in un opuscoletto pubblicato oltre due secoli fa, e riprodotto per le nozze Tiepolo-Valier, in Venezia nel 1829, con illustrazioni dell' ab Pietro Bettio Lo stesso scrittore novera la lunghissima schiera degli uomini segnalati in quelle storie ritratti, che sommano a un centcinquanta e più.

[1] Le maravigliose pitture dei Bellini e degli altri artefici, fatte nell'aula del Palazzo Ducale, oggi Biblioteca, perirono nel funestissimo incendio del 1577

medesimo papa, ritto e in pontificale. dare la benedizione al doge, che armato, e con molti soldati dietro, pare che vada all'impresa. Dietro a esso doge si vede in lunga processione infiniti gentiluomini; e nella medesima parte, tirato in prospettiva, il palazzo e San Marco; e questa è delle buone opere che si veggiono di mano di Gentile; sebbene pare che in quell'altra, dove si rappresenta una battaglia navale, sia più invenzione, per esservi un numero infinito di galee che combattono ed una quantità d'uomini incredibile; ed insomma, per vedervisi che mostrò di non intendere meno le guerre marittime, che le cose della pittura. E certo, l'aver fatto Gentile in questa opera numero di galee nella battaglia intrigate, soldati che combattono, barche in prospettiva, diminuite con ragione, bella ordinanza nel combattere, il furore, la forza, la difesa, il ferire de' soldati, diverse maniere di morire, il fendere dell' acqua che fanno le galee, la confusione dell'onde, e tutte le sorti d'armamenti marittimi; e certo, dico, non mostra l'aver fatto tanta diversità di cose, se non il grande animo di Gentile, l'artifizio, l'invenzione ed il giudizio; essendo ciascuna cosa da per sè benissimo fatta, e parimente tutto il composto insieme.[1] In un'altra storia fece il papa che riceve accarezzandolo il doge, che torna con la desiderata vittoria, donandogli un anello d'oro per isposare il mare; siccome hanno fatto e fanno ancora ogni anno i successori suoi, in segno del vero e perpetuo dominio che di esso hanno meritamente. È in questa parte Ottone figliuolo di Federigo Barbarossa, ritratto di naturale, in ginocchioni innanzi al papa: e come dietro al doge sono molti soldati armati, così dietro al papa sono

[1] Francesco Sansovino dice che questa storia fu fatta da Giovanni Bellini. Ma Giovanni insieme con Gentile non fecero che ristaurarla, come testimonia il Malipiero ne' suoi *Annali veneti* con queste parole: — « 1474. *È sta principia a restaurar la depentura del conflitto de l'armada de la Signoria con quella de Ferigo Barbarossa, in sala del Gran Consegio, perchè la era cascà del muro, da humidità e da vechiezza. Quei che ha fatto l'opera è Zuane e Zentil Belino, fratelli; i quali ha habù, in premio delle so fadighe, due sansarie in fontegho* (fondaco), *e ha promesso che la durerà 200 anni.* » — *Archivio Storico Italiano*, tom. VII, pag. 663. Anche il Sansovino accenna a questo restauro. (*Descriz. cit.*)

molti cardinali e gentiluomini. Appariscono in questa storia solamente le poppe delle galee, e sopra la capitana è una Vittoria finta d'oro, a sedere, con una corona in testa ed uno scettro in mano.

Dell'altre parti della sala furono allogate le storie, che vi andavano, a Giovanni fratello di Gentile: ma perchè l'ordine delle cose che vi fece, dependono da quelle fatte in gran parte, ma non finite, dal Vivarino; è bisogno che di costui alquanto si ragioni. La parte dunque della sala che non fece Gentile, fu data a fare parte a Giovanni e parte al detto Vivarino, acciocchè la concorrenza fusse cagione a tutti di meglio operare. Onde il Vivarino, messo mano alla parte che gli toccava, fece accanto all'ultima storia di Gentile, Ottone sopraddetto che si offerisce al papa ed a' Viniziani d'andare a procurare la pace fra loro e Federigo suo padre, e che ottenutola si parte, licenziato in sulla fede. In questa prima parte, oltre all'altre cose, che tutte sono degne di considerazione, dipinse il Vivarino con bella prospettiva un tempio aperto, con scalee e molti personaggi; e dinanzi al papa, che è in sedia circondato da molti senatori, è il detto Ottone in ginocchioni, che giurando obbliga la sua fede. Accanto a questa fece Ottone arrivato dinanzi al padre, che lo riceve lietamente; od una prospettiva di casamenti bellissima; Barbarossa in sedia, e il figliuolo ginocchioni, che gli tocca la mano, accompagnato da molti gentiluomini viniziani, ritratti di naturale tanto bene che si vedo che egli imitava molto bene la natura.[1] Avarebbe il povero Vivarino con suo molto onore seguitato il rimanento della sua parte; ma essendosi, come piacque a Dio, per la fatica e per essere di mala complessione, morto, non andò più oltre: anzi, perche nè anco questo che avova fatto aveva la sua perfezione, bisognò che Giovanni Bellini in alcuni luoghi lo ritoccasse.[2]

[1] * Per testimonianza di Francesco Sansovino (*op. cit.*), questa storia era stata prima dipinta dal Pisanello.

[2] * Il nuovo stile della pittura veneta ebbe cuna in Murano. Dai Vivarini, famiglia di quell'isola, per non interrotta serie di artefici si propagò. Di Antonio, di Bartolommeo e di altri Vivarini, avremo luogo di parlare altrove. Quanto a Luigi, due di cotal nome vuolsi che fossero in questa famiglia. Del più antico, che gli storici tengono come stipite di essa, sono ora nella veneta

Aveva, intanto, egli ancora dato principio a quattro istorie, che ordinatamente seguitano le sopraddette. Nella prima fece il detto papa in San Marco, ritraendo la detta chiesa come stava appunto, il quale porge a Federigo Barbarossa a baciare il piede: ma, quale si fusse la cagione, questa prima

Pinacoteca due tavolette con San Giovan Batista e San Matteo, segnate del suo nome e dell'anno 1414. Ma il Lanzi stima apocrifa la iscrizione, e intese provare che le ragioni per le quali si è voluto ammettere la esistenza di un Luigi Vivarini più antico, non si sostengono. Al contrario, Francesco Zanotto (*Pinacoteca Veneta illustrata*) confuta la opinione del Lanzi, e ammette la esistenza di un Luigi seniore, coll'autorità del Sansovino, del Boschini, del Ridolfi e dello Zanetti, che videro quelle tavolette innanzi che fossero guaste dai ritocchi a raccorciate, e colla prova più lucida e convincente dalla diversità di stile tra quell'opera del vecchio Vivarini e le altre del giovane: essendo che quella è maniera più secca, di disegno crudo e molto dintornato, di colore uniforme e senza sfumature; a differenza del giovane Luigi, che va esente da quei difetti, perchè vissuto in tempi più avanzati nell'arte. — Di Luigi il giovane, nominato qui dal Vasari, abbiamo notizie di varie pitture operate in patria e fuori; ma a ragione di brevità, faremo ricordo solamente di quelle che sono autenticate dal suo nome. Celebre sopra ogni altro è il quadro ch'egli fece per la scuola o confraternita di San Girolamo di Venezia, ove effigiò il Santo che cava la spina ad un leone, e alcuni Monaci che a quella vista fuggono spaventati. Il D'Agincourt ne ha dato un piccolissimo intaglio nella tavola CLXII, al n° 4, della *Pittura*. Fece ancora per la chiesa di San Francesco di Trevigi una tavola con Nostra Donna in trono e il Divin Figliuolo ritto in piè sulle sue ginocchia. San Buonaventura e Sant'Antonio da Padova stanno a destra; San Francesco d'Assisi e San Bernardino da Siena a sinistra. Dietro a loro, e più presso al trono, Sant'Anna e San Gioacchino. Il Vivarini condusse questo suo pregiato lavoro nel 1480, come si vede dalla scritta posta nel primo gradino del trono: ALVIXE VIVARIN P. MCCCCLXXX. Soppressa quella chiesa, questa tavola passò nella Pinacoteca dell'Accademia di Belle Arti di Venezia. Se ne vede l'intaglio e la illustrazione nello Zanotto (*La Pinacoteca della Veneta Accademia di Belle Arti illustrata*, tom. II). Altra bellissima tavola dipinse l'anno 1501 per la scuola dei Battuti di Belluno, che nel 1845 possedeva il conte Marino Pagani bellunese. La Galleria di Vienna possiede una tavola con Nostra Donna che tiene il putto in braccio, e ai piedi due Angeli che suonano il liuto. Essa porta scritto: ALVISES VIVARINVS DE MVRIANO P. MCCCCLXXXVIII. Anche nel Museo di Berlino si conserva una sua opera rappresentante Maria Vergine seduta dentro un tabernacolo col Divino Infante. A destra stanno i Santi Caterina, Pietro e Giorgio; a sinistra, Santa Maria Maddalena, San Girolamo e San Sebastiano. A piè del trono due Angeli che suonano, l'uno il flauto, l'altro il liuto. Vi è scritto: ALOWXE . VIVARIN, senz'anno.

Quanto poi alle pitture da Luigi Vivarini operate nella sala del Gran Consiglio di Venezia, nella nota di *Depentori della sala de Gran Conseio*, del 1495, pubblicata dal Gaye (II, 72), si trova: *Maistro Alvise Vivarin, depentor in Gran Conseio, comenzo a dì 24 marzo 1492 a ducati 5 al mexe, da esser provatos del suo lavor per termination di Signori, a l'anno ducati 60.*

storia di Giovanni fu ridotta molto più vivace e, senza comparazione, migliore dall'eccellentissimo Tiziano. Ma seguitando Giovanni le sue storie, fece nell'altra il papa che dice messa in San Marco; e che poi, in mezzo del detto imperatore e del doge, concede plenaria e perpetua indulgenza a chi visita in certi tempi la detta chiesa di San Marco, e particolarmente per l'Ascensione del Signore: vi ritrasse il di dentro di detta chiesa, ed il detto papa in sulle scale che escono di coro, in pontificale, e circondato da molti cardinali e gentiluomini; i quali tutti fanno questa una copiosa, ricca e bella storia. Nell'altra, che è di sotto a questa, si vede il papa in roccetto, che al doge dona un'ombrella; dopo averne data un'altra all'imperatore, e serbatone due per sè. Nell'ultima che vi dipinse Giovanni, si vede papa Alessandro, l'imperatore ed il doge giugnere a Roma; dove fuor della porta gli è presentato dal clero e dal popolo romano otto stendardi di varj colori e otto trombe d'argento, le quali egli dona al doge, acciò l'abbia per insegna egli ed i successori suoi. Qui ritrasse Giovanni Roma in prospettiva alquanto lontana, gran numero di cavalli, infiniti pedoni, molte bandiere, ed altri segni d'allegrezza sopra Castel Sant'Agnolo. E perchè piacquero infinitamente queste opere di Giovanni, che sono veramente bellissime, si dava appunto ordine di fargli fare tutto il restante di quella sala; quando si morì, essendo già vecchio.[1]

Ma perchè insin qui non si è d'altro che della sala

[1] *Alcuni scrittori pongono la morte di Giovanni Bellini nel 1512, altri nel 1514; ma i più accreditati scrittori ne assegnano l'anno 1516. Ciò è confermato da Marino Sanuto, che, di più, ci dice il giorno preciso. Nel vol. XXIII, pag. 166 dei suoi *Diarii Veneti* MSS., sotto il dì 15 di novembre del 1516, egli dice: *Se intese questa mattina esser morto Zuan Belim, optimo pytor, havia anni ..; la cui fama è nota per il mondo, et chussì vechio come l'era dipinzeva per excellentia. Fu sepulto a San Zanepolo* (Giovanni e Paolo) *in la sua archa, dovè etiam è sepulto Zentil Belim suo fratello, etiam optimo pytor* (Cicogna, *Iscrizioni veneziane*, II, 118). La testimonianza del Sanuto si avvalora dalla scritta ch'era in una tela con Maria Vergine, il Divino Infante e San Giovan Batista, esistente nel passato secolo nelle stanze del Padre abate de' Monaci Cassinensi di Santa Giustina in Padova; la quale iscrizione dice: JOANNES BELLINVS . P. 1516. (Vedi Brandolese, *Guida di Padova*, ediz. del 1795, a pag. 103-4.)

ragionato, per non interrompere le storie di quella; ora, tornando alquanto addietro, diciamo, che di mano del medesimo si veggiono molte opere. Ciò sono una tavola che è oggi in Pesaro, in San Domenico,[1] all' altar maggiore: nella chiesa di San Zaccheria di Vinezia, alla cappella di San Girolamo, è in una tavola una Nostra Donna con molti Santi, condotta con gran diligenza, ed un casamento fatto con molto giudizio;[2] e nella medesima città, nella sagrestia de' Frati Minori, della la Ca grande, n' è un' altra di mano del medesimo, fatta con bel disegno e buona maniera:[3] una similmente n' è in San Michele di Murano,[4] monasterio de' Monaci Camaldolensi: ed in San Francesco della Vigna, dove stanno Frati del Zoccolo, nella chiesa vecchia, era in un quadro un Cristo morto, tanto bello, che que' signori, essendo quello molto celebrato a Lodovico XI re di Francia, furono quasi forzati, domandandolo egli con istanza, sebbene mal volentieri, a compiacernelo: in luogo del quale ne fu messo un altro col nome del medesimo Giovanni, ma non così bello nè così ben condotto come il primo;[5] e credono alcuni, che

[1] Questa bellissima pittura non è in San Domenico, ma bensì in San Francesco della stessa città di Pesaro.

[2] Sussiste in detta chiesa, ed è sufficientemente conservata. Nel 1797 fu portata a Parigi, e nel 1815 restituita a Venezia. Nel coro della stessa chiesa di San Zaccaria vedesi, inoltre, un piccol quadro di Giovanni Bellino, rappresentante la Circoncisione di Gesù Cristo. — * Nella raccolta del castello Howard, in Inghilterra, è un quadro con questo medesimo soggetto della Circoncisione, firmato dal nome di Giovanni Bellini, che il Waagen asserisce essere il vero originale di tante copie fatte presso a' tempi del pittore. (*Kunstwerke und Künstler in England*, II, 403)

[3] * Questa tavola si vede tuttavia nella sagrestia del tempio di Santa Maria Gloriosa de' Frari, prima de' Frati Minori, ora parrocchia. Nel mezzo è seduta la Madre Vergine col Figliuolo. Nel compartimento a destra è San Niccolò e un altro Beato; e in quello a sinistra, San Benedetto e un altro Santo. Sui gradi del trono siedono due Angioletti che suonano, e sotto vi è scritto: IOANNES BELLINUS. P. 1488. (Moschini, *Guida di Venezia*, e Zanotto, *Guida di Venezia pel Congresso del 1847*.)

[4] Questa pittura, ch' era in San Michele, è oggi appesa alla parete esterna della chiesa de' Santi Pietro e Paolo di Murano. — * Rappresenta Nostra Donna col putto, seduta in trono, con due Angeli che suonano strumenti ad arco. Da una parte è Sant' Agostino; dall' altra San Marco, che presenta alla Vergine il doge Agostino Barbarigo inginocchiato. V' è scritto il nome del pittore e l' anno 1488. (Moschini, *Guida cit.*)

[5] * Questa tavoletta esiste tuttavia nella chiesa di San Francesco della

questo ultimo per lo più fusse lavorato da Girolamo Mocetto, creato di Giovanni. [1] Nella Confraternita parimente di San Girolamo è un'opera del medesimo Bellino, di figure piccole molto lodate; [2] ed in casa messer Giorgio Cornaru è un quadro similmente bellissimo, dentro Cristo, Cleofas e Luca. [3] Nella sopraddetta sala dipinse ancora, ma non già in quel tempo medesimo, una storia, quando i Viniziani cavano del monasterio della Carità non so che papa; il quale, fuggitosi in Vinegia, aveva nascosamente servito per cuoco molto tempo ai monaci di quel monasterio: [4] nella quale storia sono molte figure, ritratti di naturale, ed altre figure bellissime. [5] Non molto dopo essendo in Turchia portati da

Vigna, e rappresenta Maria Vergine seduta in trono col putto nelle braccia, e i Santi Giovan Batista, Girolamo, Sebastiano, Francesco d'Assisi e un Pellegrino. L'autore vi scrisse: JOANNES BELLINVS. MDVII.

[1] * Girolamo Mocetto, dal Vasari nella Vita di Marcantonio Raimondi, (che fu suo maestro d'intaglio) detto Mosciano da Brescia, per comune sentenza è creduto veronese. Il Lanzi cita in casa Correr di Venezia un quadro, senza notarne il soggetto, soscritto dall'autore e coll'anno 1484. Nella chiesa dei Santi Nazario e Celso di Verona è una sua tavola coll'anno 1493, dov'è espressa Nostra Donna col putto, seduta in mezzo a due Santi: e il Persico (*Descrizione di Verona*. Verona 1820) dice del Mocetto anche l'affresco della volta della nicchia dov'è la suddetta tavola, coll'Adorazione dei Re Magi, e due teste, una del Redentore e l'altra di un Monaco. Il D'Agincourt, sotto il n° 2 della Tav. CLXII della *Pittura*, ci dà un piccolissimo intaglio di una Strage degl'Innocenti, dov'è scritto: HIEROLEMO MOCETO. P.; ma non ci dice dove il quadro esista. Nella parrocchia dei Santi Giovanni e Paolo, è sua opera il gran finestrone di vetri dipinti, con infinita moltitudine di Santi, dove scrisse: HIERONYMUS MOCETTUS FACIEBAT. (Moschini, *Guida di Venezia*.)

[2] * Nella *Descrizione delle Pitture di Venezia* del 1733, si cita nella scuola o Confraternita di San Girolamo, questo Santo che parla con varj frati; opera di Giovanni Bellini. La più recente *Guida* del Moschini non ne fa parola.

[3] * Nel Museo di Berlino è una tavola con questo stesso soggetto, con la sottoscrizione JOANNES BELLINVS, salvo che invece di Cleofas e Luca, vi sono, oltre la Madonna e San Giovanni, la Maddalena, Giuseppe d'Arimatea e Nicodemo. ed un'altra tavola (non firmata però) con Cristo morto, pianto dalla Vergine Madre e dal discepolo Giovanni. Potrebbe forse uno de' due essere il quadro di casa Cornaro?

[4] * Questo papa è Alessandro III. La storia testimonia che egli fuggì a Venezia, e rimase nascosto da prete semplice presso i canonici regolari di Sant'Agostino, nel monastero di Santa Maria della Carità. Ch'ei facesse il cuoco a quei monaci, è mera favola.

[5] * La citata nota *dei depentori de la sala de Gran Conseio*, riferita dal Gaye (II, 70-71) dice: « *maiestro Zuan Bellin depentor in Gran Conseio, comenza a di 25 mazo 1492; à ducati 5 al mexe, e l'anno ducati 60.* » Se è vero,

un ambasciatore alcuni ritratti al Gran Turco, recarono tanto stupore e maraviglia a quello imperatore, che, sebbene sono fra loro, per la legge maumettana, proibite le pitture, l'accettò nondimeno di bonissima voglia, lodando senza fine il magisterio e l'artefice: e, che è più, chiese che gli fusse il maestro di quelli mandato.[1] Onde considerando il Senato, che per essere Giovanni in età, che male poteva sopportare disagi; senza che non volevano privare di tant'uomo la loro città, avendo egli massimamente allora le mani nella già detta sala del gran Consiglio; si risolverono di mandarvi Gentile suo fratello, considerato che farebbe il medesimo che Giovanni.[2] Fatto dunque mettere a ordine Gentile, sopra le loro galee lo condussono a salvamento in Costantinopoli;[3] dove essendo presentato dal bailo della Signoria a Maumetto, fu veduto volentieri, e, come cosa nuova, molto accarezzato; e massimamente avendo egli presentato a quel principe una vaghissima pittura, che fu da lui ammirata; il quale quasi non poteva credere che un uomo mortale avesse in sè tanta quasi divinità, che potesse esprimere sì viva-

come dice il Vasari, che due volte interpolatamente ei lavorasse nella detta sala, questa sarebbe la seconda.

[1] Marino Sanuto, in uno spoglio di Cronache veneziane, fa ricordanza precisa del fatto con queste parole: 1479 *Adì primo agosto, venne un orator Judeo del Signor Turco, con lettere. Vuol la Signoria li mandi un buon pittor, e invidò el Doze vadi a onorar le nozze di suo fiol. Li fu resposto ringraziandolo, e mandato Zentil Bellin ottimo pittor; qual andò con le galie di Romania, e la Signoria li pagò le spese, e partì adì 3 settembre.* (Morelli, *Notizia* ec., p. 99.) — * Alla testimonianza del Sanuto, s'aggiunge quella del Malipiero, il quale nei suoi *Annali Veneti* così parla: « 1479. *El signor Turco recerca la Signoria per so lettere, presentade da un sodo vegnudo a posta, che la ghe mandi un bon depentor che sapia retrazer; e per gratificarlo, e stà manda Gentil Bellin, contentandose così esso, e ghe è stà paga le spese del viazo.* » (*Archivio Storico Italiano*, tom. VII, pag. 123.)

[2] * Questa seconda ragione soltanto può esser la vera, perchè, quanto alla prima, abbiamo veduto che il più vecchio dei due fratelli era Gentile e non Giovanni.

[3] Mise a profitto Gentile la sua dimora a Costantinopoli per prendere il disegno della insigne Colonna Teodosiana, la quale venne intagliata a Parigi in diciotto tavole nel 1702, per cura del P. Menestrier, su i disegni stessi di Gentile, i quali si conservano nella Parigina Accademia di Belle Arti. Furono poi intagliati di nuovo nel 1711, e inseriti dal P. Banduri nel tomo II dell'*Impero Orientale*. Alla fine del passato secolo se ne fece un'altra impressione a Venezia. (Morelli, *Notizia cit.*)

mente le cose della natura.[1] Non vi dimorò molto Gentile, che ritrasse esso imperator Maumetto di naturale, tanto bene che era tenuto un miracolo:[2] il quale imperatore, dopo aver vedute molte sperienze di quell'arte, dimandò Gentile se gli dava il cuor di dipignere sè medesimo; ed avendo Gentile risposto che sì, non passò molti giorni che si ritrasse a una spera tanto proprio, che pareva vivo; e portatolo al signore, fu tanta la maraviglia che di ciò si fece, che non poteva se non imaginarsi che egli avesse qualche divino spirito addosso: e se non fusse stato che, come si è detto, è per legge vietato fra' Turchi quell'esercizio, non averebbe quello imperator mai licenziato Gentile. Ma o per dubbio che non si mormorasse, o per altro, fattolo venir un giorno a sè, lo fece primieramente ringraziar delle cortesie usate, ed appresso lo lodò maravigliosamente per uomo eccellentissimo: poi dettogli che domandasse che grazia volesse, che gli sarebbe senza fallo conceduta; Gentile, come modesto e da bene, niente altro chiese, salvo che una lettera di favore, per la quale lo raccomandasse al serenissimo Senato ed illustrissima Signoria di Vinezia sua patria: il che fu fatto quanto più caldamente si potesse; e poi con onorati doni e dignità di cavaliere fu

[1] Il Ridolfi, nelle *Vite de' Pittori veneti*, narra che Gentile presentò a Maometto II, tra le altre pitture, un disco colla testa di San Giovan Batista, il quale come profeta è riverito dai Mussulmani; ed aggiunge che quel Turco la lodò assai, ma avvertì il pittore « che il collo troppo sopravanzava dal capo; » e parendogli che Gentile rimanesse sospeso, per fargli vedere il naturale » effetto, fatto a sè venire uno schiavo, gli fece troncar la testa, dimostran» dogli come, divisa dal busto, il collo affatto si ritirava. »

[2] * Un ritratto di Maometto II, dipinto da Gentile, era a Venezia in casa Zeno; ma nel 1825 fu portato in Inghilterra. (Vedi Zanotto, *Pinacoteca di Venezia*.) Un disegno del ritratto dello stesso Maometto, fu donato al chiarissimo orientalista signor cav. Giuseppe di Hammer aulico consigliere, dall'arcivescovo di Erlau, Giovanni Ladislao Pyrker. Vedesi ora inciso al principio del volume I della traduzione della *Storia dell' Impero Osmano* dello stesso Hammer, pubblicata in Venezia coi tipi dell'Antonelli. (Vedi Sansovino, *Lettere sul Palazzo Ducale* ec., nota 21.) Gentile lavorò inoltre una gran medaglia di getto coll'effigie da una parte dell'Imperatore dei Turchi, che porta la iscrizione: MAGNI SVLTANI MOHAMETI II IMPERATORIS; e nel rovescio tre corone, una sopra l'altra, colle parole: GENTILIS BELLINVS VENETVS EQVES AVRATVS COMESQVE PALATINVS F. Essa fu data in intaglio, col metodo Collas, nel *Trésor de numismatique et de glyptique* etc. Paris, 1834, par M. Lenormant.

licenziato.[1] E fra l'altre cose che in quella partita gli diede quel signore, oltre a molti privilegj, gli fu posta al collo una catena lavorata alla turchesca, di peso di scudi dugento cinquanta d'oro, la qual ancora si trova appresso agli eredi suoi in Vinezia. Partito Gentile di Costantinopoli, con felicissimo viaggio tornò a Vinezia: dove fu da Giovanni suo fratello, e quasi da tutta quella città, con letizia ricevuto; rallegrandosi ognuno degli onori che alla sua virtù aveva fatto Maumetto. Andando poi a fare reverenza al doge ed alla Signoria, fu veduto molto volentieri e commendato, per aver egli, secondo il disiderio loro, molto sodisfatto a quell'imperatore: e perchè vedesse quanto conto tenevano delle lettere di quel principe che l'aveva raccomandato, gli ordinarono una provvisione di dugento scudi l'anno, che gli fu pagata tutto il tempo di sua vita. Fece Gentile, dopo il suo ritorno, poche opere. Finalmente, essendo già vicino all'età di ottanta anni, dopo aver fatte queste e molte altre opere,[2] passò all'altra vita; e da Giovanni suo fratello gli fu dato onorato sepolcro in San Giovanni e Paolo, l'anno 1501.[3]

Rimaso Giovanni vedovo di Gentile, il quale aveva sempre amato tenerissimamente, andò, ancorchè fusse vecchio, lavorando qualche cosa, e passandosi tempo: e perchè si era dato a far ritratti di naturale, introdusse usanza in quella città, che chi era in qualche grado si faceva o da lui o da altri ritrarre; onde in tutte le case di Vinezia sono molti ritratti, e in molte de' gentiluomini si veggiono gli avi e padri loro insino in quarta generazione, ed in alcune più nobili molto più oltre: usanza, certo, che è stata sempre lo-

[1] Il Ridolfi asserisce, che dopo il fatto dello schiavo decapitato, stava molto a cuore a Gentile il tornarsene a Venezia.

[2] * Delle opere di Gentile dal Vasari non descritte, è reso conto nel *Commentario* posto in fine di questa Vita.

[3] * Il Sanuto, ne' suoi *Diarii veneti* MSS., registra precisamente l'anno della morte di Gentile Bellini con queste parole: *Nota ut* (23 febbraio 1506, stile veneziano, 1507 stile comune) *fu sepulto a San Zanepolo* (Giovanni e Paolo) *Zentil Belin, optimo pytor, qual alias fo mandato al padre di questo signor Turcho, dal qual ebbe la militia: et che per esser famoso, ne ho fato qui memoria. Havia ani...—È restato il fratello Zuan Belin, che è più excelente pitor de Italia.* (Vedi Cicogna, *Iscrizioni Veneziane*, III, 119.)

devolissima, eziandio appresso gli antichi.[1] E chi non sente infinito piacere e contento, oltre l' orrevolezza ed ornamento che fanno, in vedere l' imagini de' suoi maggiori; e massimamente se per i governi delle republiche, per opere egregie fatte in guerra ed in pace, e per lettere, o per altra notabile e segnalata virtù, sono stati chiari ed illustri? Ed a che altro fine, come si è detto in altro luogo, ponevano gli antichi le imagini degli uomini grandi ne' luoghi pubblici con onorate inscrizioni, che per accendere gli animi di coloro che venivano, alla virtù ed alla gloria?[2] Giovanni, dunque, ritrasse a messer Pietro Bembo, prima che andasse a star con papa Leone X, una sua innamorata[3] così vivamente, che meritò esser da lui, siccome fu Simon Sanese dal primo Petrarca fiorentino, da questo secondo viniziano celebrato nelle sue rime, come in quel sonetto:

O imagine mia celeste e pura,

dove nel principio del secondo quadernario dice:

Credo che 'l mio Bellin con la figura;

e quello che seguita. E che maggior premio possono gli artefici nostri desiderare delle lor fatiche, che essere dalle penne de' poeti illustri celebrati? Siccome è anco stato l'ec-

[1] * Dall'*Anonimo Morelliano* sono ricordati alcuni ritratti di gentiluomini veneziani fatti da Giovanni Bellini. Quello in giovine età di messer Leonico Tomeo, insigne filosofo. Un piccolo ritratto di messer Iacopo Marcello, capitano generale dell'armata veneta. Tre piccoli ritratti a guazzo; uno di messer Filippo Vendramin, e gli altri due di giovani gentiluomini in profilo. Sappiamo altresì, che Giovanni ritrasse la magnanima Isabella Estense, moglie di Francesco Gonzaga di Mantova. (Vedi Pungileoni, *Giornale Arcadico*, tomo L, 258.) Sull'asserto del Waagen, direttore del Museo di Berlino, citiamo una tela conservata in quel Museo, dove sono dipinti di mano di Gentile il ritratto suo e quello di Giovanni suo fratello, con una berretta nera in capo e una pelliccia indosso. (*Catalogo della Quadreria del Real Museo di Berlino*, edizione tedesca del 1841.)

[2] E perchè mai gli artisti, in generale, non usano di scrivere in qualche parte dei ritratti da loro eseguiti, il nome dei personaggi effigiati? Senza questa cautela, rimangono questi sconosciuti alla posterità, e benchè i ritratti ignoti possano essere ammirati pel magistero dell' arte, non producon per questo nessun buon effetto morale in chi gli riguarda.

[3] Non sappiamo che sia avvenuto di questo ritratto della innamorata del Bembo.

cellentissimo Tiziano dal dottissimo messer Giovanni della Casa, in quel sonetto che comincia:

> Ben veggio io, Tiziano, in forme nuove,

ed in quell' altro:

> Son queste, Amor, le vaghe treccie bionde

Non fu il medesimo Bellino dal famosissimo Ariosto, nel principio del XXXIII canto d'*Orlando Furioso*, fra i migliori pittori della sua età annoverato?[1] Ma per tornare all' opere di Giovanni, cioè alle principali; perchè troppo sarei lungo s' io volessi far menzione de' quadri e de' ritratti che sono per le case de' gentiluomini di Vinezia, ed in altri luoghi di quello stato;[2] dico che fece in Arimino al signor Sigismondo Malatesti, in un quadro grande, una Pietà con due puttini che la reggono; la quale è oggi in San Francesco di quella città.[3] Fece anco, fra gli altri, il ritratto di Bartolommeo da Liviano, capitano de' Viniziani.[4]

Ebbe Giovanni molti discepoli, perchè a tutti con amorevolezza insegnava; fra i quali fu, già sessanta anni sono,[5] Iacopo da Montagna, che imitò molto la sua maniera, per quanto mostrano l'opere sue che si veggiono in Padova ed in Vinezia.[6] Ma più di tutti l' imitò e gli fece onore Rondinello da

[1]
> E quei che furo ai nostri dì, o sono ora,
> Leonardo, Andrea Mantegna e Gian Bellino
>
> ARIOSTO, *in*, stanza 2

[2] * Vedi la nota 1, pagina antecedente

[3] * Nel secolo passato questa tavola esisteve tuttavia. Oggi non potremmo asserir lo stesso.

[4] * Bartolommeo d' Alviano. Fu capitano de' Veneziani nella guerra di Pisa nel 1429; e nel 1505 fu rotto in Maremme, alla Torre San Vincenzo, da Ercole Bentivoglio, capitano de' Fiorentini.

[5] * Lo stesso aveva detto nella prima edizione, fatta nel 1550, cioè diciott'anni innanzi la seconda.

[6] * Iacopo Montagna, è Iacopo Montagnana, padovano, come affermano le scritte poste in alcune sue opere. Nella cappella del palazzo vescovile di Padova, è una tavola divisa in tre partimenti, coll'Annunziata in quel di mezzo, ed ai lati, l' Angelo Raffaello e Tobia, e San Michele. Intorno alle pareti di questa cappella dipinse a chiaroscuro i dodici Apostoli in mezze figure, con sotto le loro azioni più gloriose. In una cartella è scritto: IACOBVS MONTAGNANA PINXIT 1495. Nel soffitto effigiò gli Evangelisti e i Dottori della Chiesa: pittura molto danneggiata dagli anni. Ai tempi del Brandolese (*Guida di Padova*,

Ravenna, del quale si servì molto Giovanni in tutte le sue opere. Costui fece in San Domenico di Ravenna una tavola, e nel duomo un'altra; che è tenuta molto bella di quella maniera. Ma quella che passò tutte l'altre opere sue, fu quella che fece nella chiesa di San Giovan Batista nella medesima città, dove stanno Frati Carmelitani; nella quale, oltre la Nostra Donna, fece nella figura d'un Sant'Alberto loro frate una testa bellissima, e tutta la figura lodata molto.[1] Stette con esso lui ancora, sebben non fece molto frutto, Benedetto Coda da Ferrara, che abitò in Arimini, dove fece molte pitture; lasciando dopo sè Bartolommeo, suo figliuolo, che fece il medesimo.[2] Dicesi che anco Giorgione da Castelfranco

(edizione del 1795), nella chiesa del Santo, in un altare appoggiato ad un pilastro presso la cappella di San Felice, era una tavola con Cristo crocifisso, attorniato in alto dai dodici Profeti maggiori, ed in basso coi Santi Sebastiano, Gregorio, Orsola e Bonaventura. Tavola molto lodata, che le Guide moderne non rammentano più. L'*Anonimo Morelliano* dice, che la cappella del Gattamelata, nella stessa chiesa, fu dipinta da Iacopo Montagnana e da Piero Calzetta suo cognato. Similmente egli fa ricordo in Santa Maria di Monte Ortone, nella provincia padovana, di una storia di Nostra Donna, in fresco, nella cappella maggiore, e di una Natività pure in fresco, lasciando però spazio vuoto dov'era da dire il nome del pittore, che si sa essere il Montagnana del Tommasino, che, nella *Storia* di quella sacra Immagine, ci dice che sotto la figura del proprio ritratto il pittore scrisse: IACOBVS DE MONTAGNANA PINXIT. Il Lanzi attribuisce a questo artefice i bellissimi affreschi dipinti nella sala del Consiglio di Belluno, rappresentanti fatti di storia romana, ma essi, invece, sono opere di Pomponio Amalteo: e il Lanzi, non avendole vedute co' propri occhi, fu tratto in errore dalla informazione del cav. Lazara, il quale confuse quegli affreschi con un quadro che era in un angolo della detta sala, di stile montagnese, e sotto il quale è un epigramme che porta il nome d'Iacopo da Montagnana . *Iacobus — Ex Montagnana nobile pinxit opus.* (Vedi Ticozzi, *Dizionario* ec.)

[1] * Di Niccolò Rondinelli e delle sue opere, dà il Vasari più estesa notizia nella Vita di Iacopo Palma.

[2] * Nulla sappiamo della vita di Benedetto Coda e di Bartolommeo suo figliuolo: abbiamo però notizia di qualche sua pittura. Nella chiesa di San Domenico di Rimini è una tavola con Nostra Donna, San Domenico, San Francesco ed alcuni Angeli, a' piedi della quale si legge: OPVS BENEDICTI 1513. Similmente in Santa Colomba, chiesa cattedrale di essa città, vedesi un'altra tavola collo Sposalizio della Vergine, dove in basso è scritto: OPVS BENEDICTI 1515. Tali pitture del Lanzi, che le vide, stimate assai ragionevoli, si dicono di Benedetto Coda. Questo pittore è quel medesimo Benedetto da Ferrara, che il Vasari ricorda nuovamente nella Vita di Bartolommeo da Bagnacavallo. Il Baruffaldi dice che Benedetto morì in Ferrara circa l'anno 1520, e fu sepolto nella chiesa di San Vitale. (*Vite degli Artefici Fer-*

attese all'arte con Giovanni, ne' suoi primi principj; e così molti altri e del Trevisano e Lombardi, de' quali non accade far memoria.[1] Finalmente Giovanni, essendo pervenuto all'età di novanta anni, passò di male di vecchiaia di questa vita, lasciando, per l'opere fatte in Vinezia sua patria e fuori, eterna memoria del nome suo;[2] e nella medesima chiesa e nello stesso deposito fu egli onoratamente sepolto, dove egli aveva Gentile suo fratello collocato. Nè mancò in Vinezia chi con sonetti ed epigrammi cercasse di onorare lui morto, siccome aveva egli, vivendo, sè e la sua patria onorato.[3] Ne' medesimi tempi che questi Bellini vissono, o poco innanzi, dipinse molte cose in Vinezia Giacomo Marzone;[4]

rarea, edizione citata) — Quanto a Bartolommeo suo figliuolo, nella chiesa di San Rocco di Pesaro esiste una tavola, veduta anche dal Lanzi, con Nostra Donna seduta in trono, in mezzo ai Santi Sebastiano e Rocco, e attorno varj graziosi Angioletti. Nel piedistallo del trono, in un cartelletto, è scritto: BARTHOLOMEVS .... DIS (*Ferrariensis*) 1528. È da notare però, che nel Real Museo di Berlino è una tavola coll'istessissimo soggetto, e con questa mutila iscrizione B..... CODA, senz'anno. Se questo sia Bartolommeo o Benedetto, dal frammento non si può stabilire. Che poi il Coda del quadro di Berlino, sia il Benedetto delle tavole di Rimini sopraccitate, o il Bartolommeo ferrarese della tavola di Pesaro, noi non abbiamo argomenti per risolverlo.

[1] * Accadeva bene, peraltro, di far memoria del divino Tiziano. Forse è stato omesso per errore di stampa, imperciocchè il nostro biografo, nella Vita di questo pittore, non tace ch' ei fu scolare di Giovanni Bellino. — * Similmente furon al certo suoi scolari, un Marco Bello; come appare dal quadro della Raccolta comunale di Rovigo, dove è scritto: OPVS MARCI BELLI DISCIPVLI IOANNIS BELLINI; un Giovanni Mansueti, come si dichiara nel quadro di San Matteo con altri Santi, ora nella Pinacoteca Veneta. (Vedi Rosini, *Storia ec.* IV, 154.)

[2] * Uno degli ultimi lavori di Giovanni Bellini fu un Baccanale per il duca Alfonso I di Ferrara, che lasciato da lui, per esser molto vecchio, imperfetto nel 1514, fu finito da Tiziano. Il Vasari, nella Vita di questo pittore, ne fa la descrizione.

[3] * Ad onore dei fratelli Gentile e Giovanni Bellini, Vittore Camelo coniò due medaglie, che sono piuttosto rare. Quella di Gentile ha da una parte la sua effigie e le parole: *Gentilis Bellinus venetus eques comesq.*, e dall'altra si legge: *Gentili tribuit quod potuit vira, naturæ hoc potuit victor et addidit.* L'altra di Giovanni porta il suo ritratto nel diritto, e la scritta: *Joannes Bellinus venet. pictor. op.*, e nel rovescio una civetta col motto: *Virtutis et ingenii*, e sotto: *Victor Camelius faciebat.* Dei Bellini scrisse l'elogio l'Aghetti, inserito negli *Atti dell'Accademia Veneta*, anno 1812.

[4] * Di questo pittore il Vasari fa menzione nella Vita di Vittore Scarpaccia, chiamandolo Giromin Morzone. Dall'Orlandi è detto Girolamo Mazzone o Morzoni; dal Guarienti, suo ampliatore, Morzone. — Della tavola da lui fatta

il quale, fra l' altre, fece in Santa Lena, alla cappella dell' Assunzione, la Vergine con una palma, San Benedetto, Santa Lena e San Giovanni; ma colla maniera vecchia e con le figure in punta di piedi, come usavano i pittori che furo al tempo di Bartolommeo da Bergamo.

per Sant' Elena, renderemo conto nelle note alla Vita dello Scarpaccia. La famiglia dei Morazzoni, al pari di molte altre venete, diede, oltre Iacopo, altri artefici, come Gaspero scultore, Francesco e Iacopo juniore, intagliatori, tutti vissuti nell' ultima metà del secolo XV.

COMMENTARIO ALLA VITA DEI BELLINI.

ALTRE OPERE DEI TRE PITTORI BELLINI DAL VASARI NON RAMMENTATE.

Iacopo Bellini. — Di Iacopo Bellini, stipite di questa famiglia artistica,[1] e maestro a Gentile e Giovanni suoi figliuoli, poche opere autentiche citano gli scrittori. L'Anonimo Morelliano, per farci da uno de' più antichi, ricorda che nella chiesa del Santo di Padova, egli dipinse nella cappella Gattamelata la tavola (se no ignora il subietto), coll'aiuto dei suoi figliuoli; come testimoniava la seguente iscrizione, conservataci da

[1] Parente, non si sa in qual grado, del caposcuola di questo cognome, e che ne imitò la maniera con felicità, fu *Bellino Bellini*. Dipinse Madonne per privati, le quali, essendo lui noto a pochissimi, dice il Lanzi, per lo più si ascrivono a Gentile o a Giovanni. Una di queste ne vedemmo, che portava la scritta, e per le male arti del possessore, che cercava cavarne maggiore utilità nella vendita, fu levato il nome, e sostituito quel di Giovanni. (Zanotto, *Guida di Venezia pel Congresso scientifico del* 1847, Vol. I, parte II, p. 311.) Di un *Andrea Bellini* fan ricordo l'Anonimo Morelliano e il Sansovino, i quali citano, nella Confraternita della Carità di Venezia, una testa di Cristo in maestà, a guazzo, dove era scritto il suo nome. Alcuni però dubitarono che tal pittura fosse invece di Giovanni.

Fra Valerio Polidoro,[1] e riferita dal Morelli nelle note IACOPI . BELLINI . VENETI . PATRIS AC . GENTILIS ET . IOANNIS NATORVM . OPVS . MCCCCIX. Nel qual millesimo debbe esser certamente errore di stampa, e forse dovea dire MCCCCLX: ma ciò non si può certificare, perchè la tavola è perduta. Similmente era di mano di Iacopo una figura a fresco nella chiesa stessa, e nel primo pilastro a man manca. Egli ciò eziandio due ritratti; l'uno del padre di messer Leonico Tomeo filosofo, a guazzo, e l'altro di Gentile da Fabriano; ambidue di profilo, de' quali s' ignora la sorte. E finalmente, in casa di Gabriele Vendramino, in Venezia, un libro grande in carta bambagina di disegni *de stil de piombo*, il quale sembra perduto o disperso. Dal Moschini[2] è ricordata una Madonna, già abbandonata in un monastero di Venezia, la quale portava scritto: IACOBVS BELLINVS. Egli sospetto che poi passasse a Bergamo. Lo Zanotto[3] menziona due opere di Iacopo: una immagine di Gesù, in tavola, col nome del pittore, che è mancanza il non averci egli detto come sia scritto; dipinto venuto alla Veneta Accademia di Belle Arti dalla Galleria di Ascanio Maria Molin. L'altra è una grandiosa tavola, già nel palazzo Cornaro, dello della Regina, ora di ragione degli abati Cavagnis, ed esprimente una battaglia fuori le mura d'assediata città. Il Rosini[4] esibisce l'intaglio di una Madonna in mezza figura col putto, e una infinita moltitudine di serafini nel fondo. Essa tavola porta scritto: OPVS . IACOBI . BELLINI . VENET.; ed è quella stessa che il Lanzi vide nello studio del Sasso in Venezia. Sull'autorità del barone di Rumohr, citiamo, come lavoro di Iacopo Bellini, un disegno coll'Adorazione dei Re Magi, in casa Mantovani di Venezia.[5]

GENTILE BELLINI.— Il Moschini[6] ricarda nella chiesa di

[1] *Memorie della chiesa del Santo*, pag. 25

[2] *Guida di Venezia*, edizione del 1815

[3] *Guida di Venezia pel Congresso scientifico del* 1847, Vol. I, parte II. pag. 310

[4] A pag. 63, tom. III della sua *Storia*

[5] Note al Rio, *Poesia cristiana nelle sue forme*, traduzione italiana Venezia, 1841, pag. 471

[6] *Guida citata*

Santa Maria dell'Orto un suo quadro, con San Lorenzo Giustiniani, due cherici e due religiosi in veste azzurra, dove è scritto: MCCCCLXV. OPVS GENTILIS BELLINI VENETI Lo Zanotto però ci avverte,[1] che dal conto Cicognara esso fu tolto e tradotto, insieme con un dipinto degli Zobbini, nei depositi della R. Accademia Veneta, ove giacciono dimenticati perchè al tutto in rovina Nella Basilica di San Marco, cita due quadri appesi ai lati dell'organo. In uno si veggono i Santi Marco e Teodoro; nell'altro, San Francesco e San Girolamo. Sotto le due prime figure si legge: GENTILIS BELLINVS.[2] Lo stesso Moschini ci dice, che nel palazzo Grimani è una tavola colla Purificazione, sottoscritta: OPVS . GENTILIS . BELLINI . EQVITIS . VENETI.

Degna sopratutto di singolare menzione è la bella e grandiosa pittura, in tela, del San Marco predicante nella piazza d'Alessandria, che vuolsi di mano di Gentile, fatta per l'albergo della Confraternita che in Venezia s'intitola dal detto Santo; la quale opera al presente adorna la Pinacoteca di Brera. Essa merita d'esser descritta colle parole stesse del Ridolfi: « Il » Santo Evangelista.... predica nella piazza d'Alessandria, » ov'è rappresentato il tempio di Santa Eufemia, somigliante » a quello di San Marco; dietro a cui uno sta scrivando la » predica, con molti che l'ascoltano. Sonovi molte turche » dinanzi ginocchioni, coperte di bianchi veli, che fanno un » bel vedere; gentiluomini e cavalieri ritratti dal naturale: » qual fatica è certo inesplicabile per le molte figure e per » le copiose architetture, ornamenti o animali che v'inter» vengono »[3] Una parte di questa tela fu data in intaglio dal professor Rosini nella Tav. LXXI della sua *Storia*[4] Avvi però chi dubita se questa pittura sia veramente di mano di Gentile Bellini Ma vedremo più sotto, che la stessa Pinaco-

[1] *Guida di Venezia ec.* Vol. II, parte II, pag 158

[2] Moschini, *Guida ec*

[3] *Vite dei Pittori veneti*, parte I, pag 43

[4] L'intaglio di tutta intera questa storia, e la sua illustrazione, si ha nell'opera intitolata la *Pinacoteca del Palazzo Reale delle Scienze e delle Arti di Milano, pubblicata da Michele Bisi incisore, col testo di Robustiano Gironi* Milano 1842, vol I

leca di Brera possiede invece tre opere del fratel suo Giovanni, sull'autenticità delle quali non può cader dubbio.

Il Museo di Berlino possiede una tavola con Nostra Donna ritta in piè, sostenente il Bambino sulle braccia, il quale benedice i due coniugi che fecero fare il quadro. Essa ha l'epigrafe: GENTILIS BELLIAVA.

GIOVANNI BELLINI. — Di Giovanni, il più giovane e il più valente de' due fratelli, maggior numero di opere certe, dal Vasari non rammentate, possiamo noverare E sebbene noi non diffidiamo che molto da' Cataloghi e dalle Guide attribuitegli, sieno veramente di lui, perciocchè crediamo che tali giudizj sieno stabiliti sui confronti di pitture autenticate; tuttavia, fedeli al nostro principio, non faremo ricordo se non di quelle che portano scritto il suo nome. Facendoci da quelle che sono nella patria sua Venezia, diremo che la chiesa di San Giovan Grisostomo possiede una tavola, con San Girolamo nel fondo, orante in solitudine, San Cristoforo e Sant'Agostino. Un cartelletto, nel mezzo del quadro, porta scritto: MDXIII. IOANNES BELLINVS. F. Nell'*Ape italiana di Belle Arti* se ne vede un intaglio.[1] Una Nostra Donna col putto, segnata del suo nome, è nella parrocchia di San Giovanni in Bragora.[2] Sappiamo dal Moschini,[3] che nella chiesa di Santa Maria dell'Orto è una Madonna col putto, segnata del suo nome. Egli cita, parimente di Giovanni, una tavola, già del magistrato della Milizia del mare, ora nella Pinacoteca Veneta di Belle Arti, con Nostra Donna che sostiene il divino Infante dormiente sulle sue ginocchia: opera giovanile, dove scrisse il suo nome.

L'Anonimo Morelliano, oltre i ritratti da noi già registrati, fa ricordo di parecchie altre opere di Giovanni, ch'esistevano al tempo suo in Venezia. Nella casa di Taddeo Contarini era un ritratto femminile, di grandezza naturale. Una mezza figura di Cristo colla croce sulle spalle; una tavola con San Franceaco nel deserto, con un paese *finito e ricercato mirabilmente*. In casa Pasqualigo, una mezza figura di

[1] Tomo V, Tav. XXV

[2] Zanotto, *Guida di Venezia pel Congresso del* 1847.

[3] *Guida di Venezia.*

Nostra Donna col putto in braccio, a tempera. In casa Vemer, una testa di Cristo in maestà, delicata e finitissima. Finalmente, nella chiesa della Carità, la tavola a tempera con storie di San Giovanni Evangelista.

In Vicenza (per non uscir dalla Venezia), la chiesa di Santa Corona ha un Battesimo di Cristo, segnato parimente del suo nome.[1] E nel convento di San Bernardino di Ferrara, una Madonna col Divino Infante; piccolo quadro, che porta scritto il nome di questo pittore.[2]

La Pinacoteca di Brera conta tre opere di Giovanni, certificate dal proprio suo nome; che sono queste Una Pietà, con mezze figure di poco minori del vivo.[3] Ci fa certi del suo autore la seguente metrica epigrafe, posta sotto la mano sinistra del Redentore:

HÆC FERE QVVM GEMITVS TVRGENTIA LVMINA PROMANT
BELLINI POTERAT FLERE IOANNIS OPVS.

L'altra tavola rappresenta Maria Vergine col Divino Infante, il quale fa atto di cogliere una viola da un vaso ch'è dal lato sinistro dove, da piè, nel campo, è scritto: JOANNES BELLINVS. Nella terza tavola è figurata parimente Nostra Donna seduta col putto, più che mezza figura Nella faccia del dado di un cippo quadrato, sopra il quale sta seduto un cagnolino, è il motto. JOANNES BELLINVS. MOX.[4]

La Galleria di Firenze possiede di lui (oltre una testa d'Apostolo) una tavola, nella quale è dipinto a chiaroscuro, con molto disegno, Cristo morto, in braccio alla Madre, alle Marie ed agli altri pietosi uomini. Essa tavola appartenne già alla galleria Aldobrandini di Roma; ma nelle luttuose vicende del 1798 dovè andare dispersa. Un gentiluomo veneto, avendola ricuperata, ne fece dono al gran-

[1] Piacenza, *Note al Baldinucci*, II, 82 in nota.

[2] Frizzi, *Guida del forestiere per la città di Ferrara*, ediz. del 1787, pag. 88.

[3] Fu dono del principe Eugenio, e proviene dalla Galleria Sampieri di Bologna.

[4] Queste tre tavole si vedono incise e illustrate nella citata *Pinacoteca del Palazzo Reale delle Scienze e delle Arti di Milano*, vol. I

duca Ferdinando III. Fu intagliata e illustrata nell'opera, non mai compita, della *R. Galleria degli Uffizi* ec., edita per cura di Molini o Laudi; e un altro intaglio è nella Tavola LXIV della *Storia* del Rosini. La ricca collezione dei Disegni della Galleria medesima, conserva nella quinta cassetta un bello studio a penna della testa di Giuseppe d'Arimatea, che è nel chiaroscuro sopra descritto. — La raccolta dei ritratti di artefici, esistente nella citata Galleria, ha pur quello di Giovanni, in tavola, dove scrisse IOANNES BELLINVS; dal quale trasse il Ridolfi quello da lui dato inciso nelle sue *Vite dei Pittori Veneziani*. Un altro stupendo ritratto di lui, veduto per tre quarti di profilo, coi capelli lunghi e il berretto in testa, disegnato a lapis rosso, si custodisce nella cassetta di disegni sopra nominata. Nell'alto della carta è scritto IOANES BELINVS. Questi due ritratti, differenti l'uno dall'altro, non si assomigliano gran fatto a quello esibito dal Vasari. — In Napoli si conserva uno stupendo dipinto di Giovanni Bellini nella pubblica Galleria, e rappresenta la Trasfigurazione di Cristo sul monte Tabor, in piccole figure di maraviglioso colore. In basso della tavola, dentro una cartelletta, è scritto IOANNES BELLINVS. Se ne vede un intaglio nella tavola XXXIV del vol. III del Regio *Museo Borbonico* illustrato.

Dall'Italia uscendo e trasportandoci in altre regioni, faremo menzione in prima di quelle pitture di Giovanni che si trovano in Inghilterra. La raccolta di lord Budley ha una Madonna col Bambino, segnata del nome di questo pittore. Opera, che alla dolcezza e alla pace del sentimento religioso, congiunge una particolar trasparenza di colore e una vaghezza rara nelle mani della Vergine.[1] La quadreria del signor Beckford possiede il ritratto di profilo del Doge Vendramini, segnato del nome di Giovanni e dell'anno, che, per quanto il quadro sia collocato molto alto, sembra essere il 1476. Come pure il ritratto di un altro Doge, veduto di faccia, colla scritta: IOANNES BELLINVS.[2]

Anche la Germania, industriosa raccoglitrice d'opere d'arte italiana, ha nei suoi musei pitture di Giovanni Bel-

[1] Waagen, *Kunstwerke und Künstler in England*, II, 204.

[2] Waagen, ibid. p. 327.

lini non poche. Il Museo di Berlino offre, oltre varj quadri che a lui si attribuiscono, il seguente autenticato dal suo nome: una Nostra Donna seduta, col putto, che colla destra benedice, e nella sinistra sostiene una pera. Il fondo è di paese. Porta scritto: IOANNES BELLINUS.

La Galleria di Vienna possiede un quadro con un subietto che esce dai comuni argomenti sacri, dipinto da Giovanni un anno innanzi la sua morte. Rappresenta una giovane donzella intenta ad acconciarsi i capelli dinanzi a uno specchio che tiene in mano. Ella sta seduta, e quasi nuda, sopra uno scanno coperto di un tappeto turchesco. A traverso di una finestra si vede un fondo di paese. Accanto è un vigliello con queste parole: IOANNES BELLINVS FACIEBAT. MDXV.

Giovanni fu anche miniatore. In un codicetto (già appartenuto alla famiglia Cappello, e passato poi in mano dell'abato Tommaso de Luca in Cadore) che contiene una orazione latina di Vittor Cappello, scritta nel 1486, quand'egli era giovinetto, e indirizzata a Marco Barbarigo, doge, è una bella miniatura di Giovanni Bellini; nella quale si vede il giovinetto Cappello, vestito in ducalina di porpora, genuflesso dinanzi al Doge Barbarigo seduto in trono, e in atto di presentargli la detta orazione. In mezzo al Doge e al Cappello è la figura in piedi della città di Venezia. [1]

Nel *Carteggio* pubblicato dal Gaye [2] sono alcune lettere dell' anno 1505 e 1506 dal Bembo scritte a Isabella marchesana di Mantova, e da lei stessa al Bellini, dalle quali appare che questa insigne protettrice di letterati e d'artisti desiderava avere da lui un quadro per un suo camerino. La invenzione voleva ella che la trovasse il Bembo; ma il dotto cardinale voleva lasciarla alla fantasia del pittore più che fosse possibile. Quale si fosse questa *inventiva poetica* non apparisce da quelle lettere; nè si sa se, dopo aver il Bellini accettato di fare quel lavoro, in ossequio di tanta signora e del Bembo, il quadro fosse poi da lui eseguito. [3]

[1] Cicogna, *Iscrizioni veneziane*, III, 379

[2] Vol. II, pag. 71-82.

[3] Isabella aveva intanto accettato dal Bellini un *Presepio*, che teneva assai caro.

COSIMO ROSSELLI

COSIMO ROSSELLI,

PITTORE FIORENTINO

[Nato 1439. — Nel 1506 fa testamento.]

Molte persone, sbeffando e schernendo altrui, si pascono d'uno ingiusto diletto, che il più delle volte torna loro in danno; quasi in quella stessa maniera che fece Cosimo Rosselli tornare in capo lo scherno a chi cercò di avvilire le sue fatiche. [1] Il qual Cosimo, sebbene non fu nel suo tempo molto raro ed eccellente pittore, [2] furono nondimeno l'opere sue ragionevoli. Costui nella sua giovanezza fece in Fiorenza, nella chiesa di Sant' Ambruogio, una tavola che è a man

[1] * « Stefano Rosselli, vissuto a' miei tempi, professor di belle lettere, e » che fuor di modo si dilettò delle cose antiche, formò l'albero della sua casa e » sagno, che più non si può dire, del quale avendomene fatto parte, ebbi campo » di conoscere da quello, che Cosimo Rosselli, pittore, fu figliuolo di Lorenzo di » Filippo di Rosello, del quale prese la famiglia il casato de' Rosselli, del quar» tiere San Giovanni, Lion d'oro, nato esso Rosello di uno Lottieri; e che di esso » Rosello n' uscisse un Matteo, che fu pittore, di cui non fa menzione l'Autore » in cosa alcuna; eppure bisogna che fosse in qualche stima ne' suoi tempi, come » uomo di repubblica, commemorato nelle riformagioni in carica nel 1342 per il » gonfalone Lion d'oro, e nel 43 estratto uffiziale di Orsanmichele. Trovo » anche, che Rosello fu pittore: così leggesi nel Sepoltuario di Santo Reparata: » *D. Diana uxor Roselli dipintore.* Cosimo predetto ebbe un figliuolo naturale » chiamato Giuliano, e da lui n'uscì un che ebbe nome Clemente, in cui finì la » discendenza di Cosimo pittore » Del Migliore, *Riflessioni ed aggiunte alle Vite de' Pittori, di Giorgio Vasari.* MS. nella Biblioteca Magliabechiana. — Circa all' anno della nascita e della morte di Cosimo, vedi la nota 3 a pag. 32.

[2] * Il Baldinucci lo dice scolare di Alesso Baldovinetti: ma dal libro de' *Ricordi* di Neri di Bicci appare chiaro che il Rosselli di quattordici anni si mise a imparare l'arte sotto di lui; e dopo tre anni se ne partì, nel 1456. Vedi a p. 258 del tomo III di questa edizione. Dello stesso Neri di Bicci entrò discepolo nel 1460 un Bernardo di Stefano Rosselli, cugino di Cosimo. (Loc. cit. pag. 259, e *Alberetto genealogico* posto in fine.)

rilla entrando in chiesa; [1] e sopra l'arco delle monache di Sant'Iacopo dalle Murate, tre figure. [2] Lavorò anco nella chiesa de'Servi, pur di Firenze, la tavola della cappella di Santa Barbara; [3] e nel primo cortile, innanzi che s'entri in chiesa, lavorò in fresco la storia quando il beato Filippo piglia l'abito della Nostra Donna. [4] A' monaci di Cestello fece la tavola dell'altar maggiore; ed in una cappella della medesima chiesa, un'altra: [5] e similmente quella che è in una

[1] * Il non averci il Vasari descritto il subietto di questa tavola, ci ha reso un po' difficile il ritrovarla. con non ostante noi crediamo di aver riconosciuto la mano del Rosselli, in quella tavola che è nel terzo altare a sinistra entrando nella chiesa di Sant'Ambrogio. In essa è figurata Nostra Donna in mezzo a una corona di cinque Serafini assunta in Cielo, mentre ai lati quattro Angeli in sul volere le presentano quattro gigli: sopra è il Dio Padre; in basso stanno Sant'Ambrogio vescovo e San Francesco: il fondo è paese. Nel gradino, staccato dalla tavola, ma che posa sempre sull'altare medesimo, si vedono tre storie: nell'una è quando San Francesco riceve da papa Innocenzo III la regola dell'Ordine; nell'altra le stimate, nell'ultima la morte. È opera timida, e veramente giovanile, come dice l'autore.

[2] Son perite.

[3] * Questa tavola, in vero non bella, nella quale, oltre la figura di Santa Barbara, che sta ritta calpestando un guerriero, sono San Giovan Batista e San Matteo, fu fatta fare dalla nazione Tedesca che era in Firenze. Dalla chiesa dell'Annunziata passò poi nella Reale Accademia delle Belle Arti, dove al presente si vede. Ne è un intaglio nella *Galleria dell'Accademia* suddetta incisa e pubblicata da una società d'artisti.

[4] * È quella storia che resta l'ultima a sinistra entrando, verso l'angolo della parete. Secondo il Vasari (*Vita di Andrea del Sarto*) e il Baldinucci, sarebbe questa l'ultima opera del Rosselli, che non potè terminare, colto dall'ultima infermità; ma se si ha da credere che il Richa attingesse a fonte sincera, questa storia sarebbe stata dipinta nel 1476, e così trent'anni innanzi che il pittore facesse testamento (Vedi Richa, *Chiese Fior.* VIII, 108; e la nostra nota 3 a pag. 32.)

[5] * La chiesa che ai tempi dell'autore s'intitolava di Cestello, presentemente si chiama Santa Maria degli Angeli, o volgarmente Santa Maria Maddalena de' Pazzi. Delle due tavole qui citate, una al certo è quella Incoronazione di Nostra Donna, con molte figure, collocata nell'altare della seconda cappella a sinistra entrando, che appartenne alla famiglia del Giglio, che vi appose i propri stemmi; la quale, come si ha da un ricordo pubblicato dal Richa (*Chiese Fior.*, I, 320), la fece porre primieramente in una cappella che la stessa famiglia aveva fatta murare nel 1505 nel chiostro primo davanti alla chiesa medesima. Questa tavola, con grosso abbaglio, fu attribuita a Fra Giovanni da Fiesole dal Richa stesso, dal Lanzi, e da altri moderni scrittori, eccetto il Rosini, il quale restituendola al Rosselli, ne diede un intaglio nella Tavola CCVII della sua *Storia*. La seconda è, a nostro avviso, quella tavola molto bella che or si vede nella sagrestia della chiesa medesima, e che noi ragionevolmente sospettiamo fosse quella fatta per l'altar maggiore; dove è rappresentata Nostra Donna seduta in

chiesetta sopra il Bernardino, accanto all'entrata di Cestello. Dipinse il segno ai fanciulli della compagnia del detto Bernardino;[1] e parimente quello della compagnia di San Giorgio, nel quale è un'Annunziata.[2] Alle sopraddette monache di Sant'Ambruogio fece la cappella del miracolo del Sagramento; la quale opera è assai buona, e delle sue che sono in Fiorenza è tenuta la migliore; nella quale fece una processione, finta in sulla piazza di detta chiesa, dove il vescovo porta il tabernacolo del detto miracolo, accompagnato dal clero e da una infinità di cittadini e donne con abiti di que'tempi. Di naturale, oltre a molti altri, vi è ritratto il Pico della Mirandola tanto eccellentemente, che pare non ritratto ma vivo.[3] In Lucca fece, nella chiesa di San Martino, entrando in quella per la porta minore della facciata principale a man ritta, quando Nicodemo fabbrica la statua di Santa Croce,[4] e poi quando in una barca è per terra condotta per mare verso Lucca:[5] nella qual opera sono molti

tacon, in atto di allattare il suo Divin figliuolo, mentre colla destra accarezza il piccolo San Giovanni, il quale divotamente le sta dappresso ritto in piè. Dal lato stesso è San Giacomo Apostolo; dall'altro, San Pietro. In alto, due Angeli che in sul volare reggono la corona della Vergine. Il Fantozzi nella *Guida di Firenze*, non facendo attenzione alla diversità dei Santi, allo stile ed alla maniera del dipinto, volle riconoscere in questa tavola l'opera di Domenico Puligo citata dal Vasari in una cappella di questa chiesa medesima.

[1] La Compagnia de' fanciulli detta del Bernardino fu soppressa or sono molti anni; e non abbiamo alcuna notizia nè della tavola nè del segno rammentati qui dal Vasari.

[2] Anche questo segno è perduto.

[3] * Il Barone di Rumohr (*Ricerche italiane*, II, 265) dice di aver veduto scritto sull'affresco di Sant'Ambrogio COSIMO ROSELLI F. L'ANNO 1456. La iscrizione, difficilmente visibile, esiste tuttavia, ma manca dell'anno, il quale dubitiamo non sia stato letto male, imperciocchè ci si fa difficile a credere che Cosimo dipingesse la migliore delle sue opere in età di diciassett'anni. Forse eravi scritto l'anno 1476, che poi, o per mala lettura del Rumohr, o per errore di stampa nel libro suo, fu cangiato in 1456. Nella *Raccolta di affreschi del XIV e XV secolo*, pubblicata da Niccolo Pagni, si vede un intaglio di questa storia.

[4] La Statua di Santa Croce, è il celebre Crocifisso di Lucca, chiamato comunemente il Volto Santo, il quale, secondo la pia tradizione, fu scolpito da Nicodemo discepolo di Gesù Cristo.

[5] * In questo passo, per trasposizione ed omissione di alcune parole, è contradizione ed inesattezza ad un tempo: oltre a ciò evvi descritto quello che nella pittura non è. A render chiaro il senso basterà ricostruire così la sintassi. « E

ritratti, e specialmente quello di Paolo Guinigi, il quale cavò da uno di terra fatto da Iacopo della Fonte, quando fece la sepoltura della moglie.[1] In San Marco di Firenze, alla cappella de' tessitori di drappo, fece in una tavola, nel mezzo Santa Croce, e dagli lati San Marco, San Giovanni Evangelista, Sant' Antonino arcivescovo di Firenze, ed altre figure.[2] Chiamato poi con gli altri pittori all' opera che fece Sisto IV pontefice nella cappella del palazzo, in compagnia di Sandro Botticello, di Domenico Ghirlandaio, dell' Abate di San Clemente, di Luca da Cortona, e di Piero Perugino;[3] vi dipinse di sua mano tre storie, nelle quali fece la sommersione di Faraone nel mar rosso, la predica di Cristo ai popoli lungo il mare di Tiberiade,[4] e l'ultima cena degli Apostoli col Salvatore: nella quale fece una tavola a otto facce tirate in prospettiva, e sopra quella, in otto faccie simili, il palco che gira in otto angoli; dove molto bene scortando,

» quando in una barca per mare, e poi quando sopra un carro per terra è condotta verso Lucca » La mancattezza della descrizione poi si corregge, dicendo quello che veramente l'affresco rappresenta La storia contiene principalmente quattro diversi momenti, cioè. Quando Cristo, deposto dalla croce, è raccolto nelle braccia della Marie a di Giuseppe d'Arimatea; quando a Nicodemo, uscito di Gerusalemme e inginocchiatosi a orare, apparve un Angelo che gli comanda di fabbricare la statua della Santa Croce coll'albero del cedro. Poi quando colla scure atterra il cedro dalla foresta; e finalmente, quando pone mano alla fabbrica del Santo simulacro Il momento quando il legno della Santa Croce è condotto per mare nel porto di Luni, e di lì per terra a Lucca, non v'è espresso · e fu error di memoria del Vasari — Per molto tempo la pittura del Rosselli stette messa nascosta da una goffa decorazione architettonica del secento. Nel 1834 il pittore Michele Ridolfi s'adoperò perchè quell' ingombro fosse tolto, e ristaurò quell'affresco, che era molto guasto. (Vedi Ridolfi, *Scritti varj sulle Belle Arti*, Lucca, 1844, pag 148-154.)

[1] * Vedi a pag 21 e 22 del tomo IV di questa edizione.

[2] * Di questa tavola ignoriamo la sorte.

[3] * Francesco Albertini, in un suo opuscoletto latino fatto nel 1509, e stampato da Iacopo Mazzocchi in Roma nel 1510, e da lui riprodotto nella stessa città nel 1517 col titolo: *Opusculum de mirabilibus novae et veteris urbis Romae, editum a Francisco de Albertinis, clerico florentino, dedicatumque Iulio secundo Pon. Max.*, parlando de' pittori che lavorarono nella Cappella Sistina, nomina solamente Pietro Perugino, Sandro Botticello, Domenico Ghirlandaio, Cosimo Rosselli e Filippino Lippi Quest'ultimo è nuovo tra i maestri che lavorarono in quella cappella

[4] In questa dipinse il paese Pier di Cosimo suo scolare, come leggesi più sotto.

mostrò d'intendere quanto gli altri quest'arte.[1] Dicesi che il papa aveva ordinato un premio, il quale si aveva a dare a chi meglio in quelle pitture avesse, a giudizio d'esso pontefice, operato. Finite dunque le storie, andò Sua Santità a vederle, quando ciascuno de' pittori si era ingegnato di far si, che meritasse il detto premio e l'onore. Aveva Cosimo, sentendosi debole d'invenzione e di disegno, cercato di occultare il suo difetto con far coperta all'opera di finissimi azzurri oltramarini e d'altri vivaci colori, e con molto oro illuminata la storia, onde nè albero, nè erba, nè panno, nè nuvolo vi era che lumeggiato non fusse; facendosi a credere che il papa, come poco di quell'arte intendente, dovesse perciò dare a lui il premio della vittoria. Venuto il giorno che si dovevano l'opere di tutti scoprire, fu veduta anco la sua, e con molte risa e motti da tutti gli altri artefici schernita e beffata, uccellandolo tutti in cambio d'avergli compassione. Ma gli scherniti finalmente furono essi; perciocchè que' colori, siccome si era Cosimo imaginato, a un tratto così abbagliarono gli occhi del papa, che non molto s'intendeva di simili cose, ancorachè se ne dilettasse assai, che giudicò Cosimo avere molto meglio che tutti gli altri operato. E così fattogli dare il premio, comandò agli altri che tutti coprissero le loro pitture dei migliori azzurri che si trovassero e le toccassino d'oro, acciocchè fussero simili a quelle di Cosimo nel colorito e nell'essere ricche. Laonde i poveri pittori, disperati d'avere a soddisfare alla poca intelligenza del Padre Santo, si diedero a guastare quanto avevano fatto di buono. Onde Cosimo si rise di coloro che poco innanzi si erano risi del fatto suo.[2] Dopo, tornatosene a Firenze con qualche soldo, attese, vivendo assai agiatamente, a lavorare al solito; avendo in sua compagnia quel Piero, che fu sem-

[1] Queste tre storie son sempre in essere nella Cappella Sistina; anzi l'abate Francesco Cancellieri nella descrizione delle Cappelle Pontificie, dà al Rosselli una quarta storia esprimente l'adorazione del vitello d'oro, della quale il D'Agincourt dà un piccolo intaglio nella Tav. CLXXIII della *Pittura*.

[2] * Questo racconto ha pochissimo del verosimile, e sembra piuttosto una di quelle goffe favolette, che correvano allora, di molte delle quali il Vasari non sdegnò a quando a quando infiorare il racconto delle sue Vite.

pre chiamato Piero di Cosimo,[1] suo discepolo; il quale gli aiutò lavorare a Roma nella cappella di Sisto, e vi fece oltre all'altre cose un paese, dove è dipinta la predica di Cristo; che è tenuta la miglior cosa che vi sia.[2] Stette ancor seco Andrea di Cosimo, ed attese assai alle grottesche. Essendo finalmente Cosimo vivuto anni sessantotto, consumato da una lunga infirmità si morì l'anno 1484;[3] e dalla compagnia del Bernardino[4] fu seppellito in Santa Croce. Dilettossi costui in modo dell'alchimia, che vi spese vanamente, come fanno tutti coloro che v'attendono, ciò che egli aveva; intanto che vivo lo consumò, ed allo stremo l'aveva condotto, d'agiato che egli era, poverissimo.[5] Disegnò Cosimo benissimo,[6] come si può vedere nel nostro Libro, non pure nella carta dove è disegnata la storia della predicazione sopraddella che fece nella cappella di Sisto, ma ancora in molte altre fatte di stile e di chiaroscuro. Ed il suo ritratto avemo nel detto Libro di mano d'Agnolo di Donnino, pittore e suo amicissimo; il quale Agnolo fu molto diligente nelle cose sue, come, oltre ai disegni, si può vedere nella loggia dello spedale di Bonifazio, dove nel peduccio d'una volta è una Tri-

[1] Il quale fu poi maestro dell'ammirabile Andrea del Sarto, e se ne legge la Vita nella Terza Parte.

[2] * Anche queste pitture esistono tuttavia.

[3] * Secondo questa asserzione, il Rosselli sarebbe nato nel 1416. Ma tanto la denunzia del 1457, quanto quella del 1469 concordano nel farlo nato nel 1439; imperciocchè nella prima denunzia si dice aver diciott'anni, nella seconda, trenta. Contro poi l'altro asserto del medesimo Vasari, che Cosimo morisse nel 1484, sta il suo testamento, che è de' 25 novembre 1506. (Vedi Gaye, *Carteggio* ec. II, 457 in nota.)

[4] Diversa da quella nominata in principio; poichè due erano in Firenze le compagnie con tal nome: una di fanciulli presso Castello, un'altra d'adulti in Santa Croce.

[5] Nella prima edizione leggesi quanto segue: « Dopo la morte poi, in memoria dello scorno fatto ai suoi concorrenti nella Cappella, gli fu fatto questo epitaffio.

Pinsi, e pingendo fai
Conoscer quanto il bel colore inganna;
Et a' compagni miei,
Come tal biasma altrui, che sè condanna. »

[6] * Qui l'Autore si contradice, avendo detto poco sopra, che Cosimo sentivasi debole di disegno. E si noti pure, come la storia della predicazione, che qui dice disegnata da Cosimo, sopra la dice dipinta da Pier di Cosimo.

nità di sua mano a fresco; ed accanto alla porta del detto spedale dove oggi stanno gli abbandonati, sono dipinti dal medesimo certi poveri e lo spedaliere che gli raccetta, molto ben fatti, e similmente alcune donne. Visse costui stentando e perdendo tutto il tempo dietro al disegno, senza mettere in opera; ed in ultimo si morì, essendo povero quanto più non si può essere.[1] Di Cosimo, per tornare a lui, non rimase altri che un figliuolo, il quale fu muratore e architetto ragionevole.[2]

[1] * Angelo di Domenico Donnini, o di Donnino, è nuovamente nominato dal Vasari nella Vita di Benedetto da Rovezzano, dove dice che n' disegnò il ritratto di Benedetto. Fu anche tra quei pittori che il Buonarroti chiamò da Firenze a Roma per imparare da loro il modo di dipingere in fresco. (Vedi la sua Vita.) Il Baldinucci ne scrisse una breve vita, dove il Piacenza riferisce in nota che Angelo di Donnino fece testamento a dì 1° maggio 1513, lasciando eredi Domenico e Francesco suoi figliuoli. Dal che pare ch' ei non fosse così povero come il Vasari dice. — Delle pitture d'Angelo di Donnino non resta nulla.

[2] Il Baldinucci crede ch' ei non lasciasse figli, poichè istituì eredi i figli postumi, e in mancanza loro, i propri fratelli. Ma se istituiva i figli postumi, ciò vuol dire ch' era in istato d'averne; e quanti poteva averne avuti dal giorno del testamento a quello della morte! — * Nella prima nota abbiamo veduto, colle parole del Del Migliore, che Cosimo ebbe discendenza, e sicuramente questo figliuolo di Cosimo, che fu architetto, è quel Giuliano naturale. Pare che i non pochi pittori di casa *Rosegli* nominati nel Breve dell'Arte pubblicato dal Gualandi (*Mem. di Belle Arti* ec., Serie VI) possano appartenere alla famiglia di Cosimo. Trovasi nel 1368 un Iacopo di Matteo Rosegli pittore, che può essere lo avo di Cosimo, se questo Iacopo discende da Matteo che fu generato da Rossello pittore (Vedi l' *Alberetto*). Sono nominati all' anno 146.., Girolamo e Giovanni di Clemente Rossegli, parimente pittori. Nel 1525 è memoria di Lorenzo (di Lorenzo?) Rossegli, battiloro, e di Francesco e Iacopo di Domenico, pittori. È ricordato in ultimo un Bernardo di Stefano Rossegli da Neri di Bicci nel 1460, e dal Gaye nel 1488 e 1490, *Carteggio* ec., I, 582-83, e Tom. III di questa edizione, pag. 256. Ora noi saremmo d'opinione che tutti questi artefici fossero della stessa famiglia di Cosimo Rosselli.

ALBERETTO DELLA FAMIGLIA ROSSELLI

(Composto sui documenti pubblicati dal Gaye, sulle Notizie MSS del Del Migliore, il vecchio Libro dell'Arte de' Pittori, il Sepoltuario MS di Stefano Rosselli e il Baldinucci)

- **LOTTIERI**
  - Rossello m. Diena
    - Rosso — Lotto: Furono pittori, e si trovano nominati l'anno 1294 in un contratto rogato da Ser Matteo di Talento Bilotti da Fiesole not. in Arch pub fior.
    - Filippo
      - Clemente
        - Stefano
          - Bernardo, pittore [2]
        - Geriamo — Giovanni: matricolati all'arte nel 14.
      - Lorenzo, maestro di murare, 2ª moglie, mona Nanna
        - Iacopo n. 1435.
          - Tita m. Simone del Pollaiolo detto il *Cronaca*, architetto [3]
          - Domenico
            - Alfonso m. Elena Coppi
              - Margherita m. Gio Batista di Francesco Boschi orefice, fratello di Fabrizio Boschi pittore
              - Matteo, pittore, n. 1578, m. 1650.
            - Francesco — Iacopo: matricolati all'arte nel 1585.
        - Lorenzo n. 1445.
        - Francesco, miniatore [1] n. 1448.
        - Santa n. 1441.
        - Cosimo, pittore, n. 1439. Fa testamento il 25 novembre 1506. m. Caterina di Domenico Papi
          - Giuliano
            - Clemente
    - Matteo, pittore
      - Jacopo, pittore, matricolato all'arte nel 1368.

[1] Che egli fosse miniatore si ha da un documento del 1470 da noi scoperto e posseduto.

[2] Vedi il Tomo III pag. 259 di questa edizione. Vedi anche il Tomo I, pag. 582 583 del *Carteggio* del Gaye, dove, agli anni 1488, 1489, 1490, sono tre partite di pagamento fattegli per pitture nel palco del Consiglio.

[3] Si ritrae dal testamento del Cronaca stesso, pubblicato in estratto dal Gaye, *Carteggio inedito* ec., I, 481

IL CECCA.

IL CECCA,

INGEGNERE FIORENTINO

[Nato 1447 — Morto 1488]

Se la necessità non avesse sforzati gli uomini ed essere ingegnosi per le utilità e comodo proprio, non sarebbe l'architettura divenuta sì eccellente e maravigliosa nelle menti e nelle opere di coloro, che per acquistarsi ed utile e fama si sono esercitati in quella con tanto onore, quanto giornalmente si rende loro da chi conosce il buono. Questa necessità primieramente indusse le fabbriche; questa gli ornamenti di quelle; questa gli ordini, le statue, i giardini, i bagni, e tutte quell'altre comodità suntuose che ciascuno brama e pochi posseggono; questa nelle menti degli uomini ha eccitato la gara e le concorrenze non solamente degli edifizj, ma delle comodità di quelli. Per lo che sono stati forzati gli artefici a divenire industriosi negli ordini de' tirari, nelle macchine da guerra, negli edifizj da acque, ed in tutte quelle avvertenze ed accorgimenti, che sotto nome d'ingegni e di architetture, disordinando gli avversarj ed accomodando gli amici, fanno e bello e comodo il mondo. E qualunque sopra gli altri ha saputo fare queste cose, oltre lo essere uscito d'ogni sua noia, sommamente è stato lodato e pregiato da tutti gli altri:[1] come al tempo de' padri nostri fu il Cecca fiorentino,[2] al quale ne' dì suoi vennero in mano molte cose

[1] Le stesse cose contenute in quest'esordio aveva ripetute il Vasari, con parole poco diverse, nella prima edizione, in principio della Vita di Chimenti Camicia.

[2] * Il suo vero nome fu Francesco d'Angelo. Cecca è soprannome, ovvero storpiamento del nome di Francesco in Cecco e poi Cecca.

e molto onorate; ed in quelle si portò egli tanto bene nel servigio della patria sua, operando con risparmio e sodisfazione e grazia de' suoi cittadini, che le ingegnose e industriose fatiche sue lo hanno fatto famoso e chiaro fra gli altri egregi e lodati artefici. Dicesi che il Cecca fu nella sua giovanezza legnaiuolo buonissimo;[1] e perchè egli aveva applicato tutto lo intento suo a cercare di sapere le difficultà degli ingegni, come si può condurre ne' campi de' soldati macchine da muraglie, scale da salire nelle città, arieti da rompere le mura, difese da riparare i soldati per combattere, ed ogni cosa che nuocere potesse agl'inimici, e quelle che a' suoi amici potessero giovare; essendo egli persona di grandissima utilità alla patria sua, meritò che la Signoria di Fiorenza gli desse provvisione continua.[2] Per il che, quando non si combatteva, andava per il dominio rivedendo le fortezze e le mura delle città e castelli ch'erano deboli, e a quelli dava il modo de' ripari e d'ogni altra cosa che bisognava. Dicesi che le nuvole che andavano in Fiorenza per la festa di San Giovanni a processione, cosa certo ingegnosissima e bella, furono invenzione del Cecca; il quale allora che la città usava di fare assai feste, era molto in simili cose adoperato. E nel vero, come che oggi si siano cotali feste e rappresentazioni quasi del tutto dismesse, erano spettacoli molto belli: e se ne faceva non pure nelle compagnie ovvero fraternite, ma ancora nelle case private de' gentiluomini; i quali usavano di far certe brigate e compagnie, ed a certi tempi

[1] * In fatti ne' documenti che citiamo nella nota seguente, egli è detto *legnaiuolo*, la qual denominazione debbe intendersi nel senso più largo, di fabbricatore d'ingegni varj di legno ad usi varj. — Del rimanente, egli non solo da giovanissimo, ma anche sett'anni innanzi di morire, fece l'arte del legnaiuolo, e diciam pure che l'esercitò per tutto il tempo della sua vita.

[2] * Che egli avesse provvisione continua dalla Signoria, non c'è venuto fatto d'incontrare ne' documenti. Bensì possiamo asserire che egli lavorò molto per essa. Da una provvisione del 1º febbraio 1481, si sa che dagli operai del palazzo de' Signori furono allogate a Francesco d'Angelo, detto il Cecca, *legnaiuolus*, la spalliere, le panche, con cornicione, fregio, architrave, cornice morta, e tarsia della sala dei Settanta, a tutta sua spese, per il prezzo di sei lire e diciassette soldi per ogni braccio andante. Due anni dopo, cioè nel 1483, si trova che furono dati a fare al Cecca medesimo i ponti per dipingere quattro quadri del palco della sala suddetta. (Vedi Gaye, *Carteggio* ec., I, 578, 580.)

trovarsi allegramente insieme; e fra essi sempre erano molti artefici galantuomini che servivano, oltre all'essere capricciosi e piacevoli, a far gli apparati di cotali feste. Ma, fra l'altre, quattro solennissime e pubbliche si facevano quasi ogni anno: cioè una per ciascun quartiere, eccetto San Giovanni; per la festa del quale si faceva una solennissima processione, come si dirà: Santa Maria Novella, quella di Sant'Ignazio; Santa Croce, quella di San Bartolommeo detto San Baccio; San Spirito, quella dello Spirito santo; ed il Carmine, quella dell'Ascensione del Signore e quella dell'Assunzione di Nostra Donna. La quale festa dell'Ascensione, perchè dell'altre d'importanza si è ragionato o si ragionerà, era bellissima; conciofussechè Cristo era levato di sopra un monte, benissimo fatto di legname, da una nuvola piena d'Angeli, e portato in un cielo, lasciando gli Apostoli in sul monte: tanto ben fatto, che era una maraviglia; e massimamente essendo alquanto maggiore il detto cielo che quello di San Felice in Piazza, ma quasi con i medesimi ingegni. E perchè la detta chiesa del Carmine, dove questa rappresentazione si faceva, è più larga assai e più alta che quella di San Felice; oltre quella parte che riceveva il Cristo, si accomodava alcuna volta, secondo che pareva, un altro cielo sopra la tribuna maggiore: nel quale, alcune ruote grandi fatte a guisa d'arcolai, che dal centro alla superficie movevano con bellissimo ordine dieci giri per i dieci cieli, erano tutti pieni di lumicini rappresentanti le stelle; accomodati in lucernine di rame con una schiodatura, che sempre che la ruota girava restavano in piombo, nella maniera che certe lanterne fanno, che oggi si usano comunemente da ognuno. Di questo cielo, che era veramente cosa bellissima, uscivano due canapi grossi tirati dal ponte, ovvero tramezzo, che è in detta chiesa, sopra il quale si faceva la festa; ai quali erano infunate per ciascun capo d'una braca, come si dice, due piccole taglie di bronzo che reggevano un ferro ritto nella base d'un piano, sopra il quale stavano due Angeli legati nella cintola, che ritti venivano contrappesati da un piombo che avevano sotto i piedi, e un altro che era nella base del piano di sotto dove posavano, il quale anco gli faceva venire pari-

menia unita. Ed il tatto era coperto da molta e ben acconcia bambagia che faceva nuvola, piena di Cherubini, Serafini, ed altri Angeli così fatti, di diversi colori e molto bene accomodati. Questi, allentandosi un canapetto di sopra nel cielo, venivano giù per i due maggiori in sul detto tramezzo, dove si recitava la festa: e annunziato a Cristo il suo dover salire in cielo, o fatto altro uffizio, perchè il ferro dov'erano legati in cintola era fermo nel piano dove posavano i piedi, e si giravano intorno intorno, quando erano usciti e quando ritornavano, potevan far riverenza e voltarsi secondo che bisognava; onde nel tornar in su si voltavan verso il cielo, e dopo erano per simile modo ritirati in alto. Questi ingegni, dunque, e queste invenzioni si dice che furono del Cecca; perchè, sebbene molto prima Filippo Brunelleschi n' aveva fatto de' così fatti,[1] vi furono nondimeno con molto giudizio molte cose aggiunte dal Cecca. E da queste poi venne in pensiero al medesimo di fare le nuvole che andavano per la città a processione, ogni anno, la vigilia di San Giovanni, e l' altre cose che bellissime si facevano. E ciò era cura di costui, per essere, come si è detto, persona che serviva il pubblico.

Ora, dunque, non sarà se non bene, con questa occasione, dire alcune cose che in detta festa e processione si facevano, acciò ne passi ai posteri memoria, essendosi oggi per la maggior parte dismesse. Primieramente, adunque, la piazza di San Giovanni si copriva tutta di tele azzurre, piene di gigli grandi fatti di tela gialla e cuciti vi sopra; e nel mezzo erano in alcuni tondi, pur di tela e grandi braccia dieci, l' arme del popolo e comune di Firenze, quella de' capitani di parte guelfa, ed altre; ed intorno intorno negli estremi del detto cielo, che tutta la piazza, comecchè grandissima sia, ricopriva, pendevano drappelloni pur di tela, dipinti di varie imprese, d'armi di magistrati e d'Arti, e di molti leoni, che sono una dell'insegne della città. Questo cielo, ovvero coperta così fatta, era alto da terra circa venti braccia; posava sopra

[1] Nell' occasione di descrivere gl' ingegni inventati dal Brunelleschi per la rappresentazione della Nunziata in San Felice in Piazza, dice il Vasari che alcuni affermano siffatti ingegni essere stati trovati molto prima (Vedi Vita del Brunellesco, a pag. 232 del vol. III di questa edizione).

gagliardissimi canapi attaccati a molti ferri, che ancor si veggiono intorno al tempio di San Giovanni, nella facciata di Santa Maria del Fiore, e nelle case che sono per tutto intorno intorno alla detta piazza: e fra l' un canapo e l'altro erano funi, che similmente sostenevano quel cielo; che per tutto era in modo armato, e particolarmente in su gli estremi, di canapi, di funi, e di soppanni e fortezze di tele doppie e canevacci, che non è possibile imaginarsi meglio. E, che è più, era in modo e con tanta diligenza accomodato ogni cosa, che ancorachè molto fussero dal vento, che in quel luogo può assai d' ogni tempo, come sa ognuno, gonfiate e mosse le vele, non però potevano essere sollevate nè sconce in modo nessuno. Erano queste tende di cinque pezzi, perchè meglio si potessero maneggiare; ma poste su, tutte si univano insieme e legavano e cucivano di maniera, che pareva un pezzo solo. Tre pezzi coprivano la piazza e lo spazio che è fra San Giovanni e Santa Maria del Fiore; e quello del mezzo aveva, a dirittura delle porte principali, delli tondi con l'arme del Comune: e gli altri due pezzi coprivano dalle bande, uno di verso la Misericordia, e l'altro di verso la canonica ed opera di San Giovanni. Le nuvole poi, che di varie sorti si facevano dalle compagnie con diverse invenzioni, si facevano generalmente a questo modo. Si faceva un telaio quadro, di tavole, alto braccia due in circa, che in su le teste avova quattro gagliardi piedi fatti a uso di trespoli da tavola ed incatenati a guisa di travaglio. Sopra questo telaio erano in croce due tavole larghe braccia uno, che in mezzo avevano una buca di mezzo braccio, nella quale era uno stile alto, sopra cui si accomodava una mandorla; dentro la quale, che era tutta coperta di bambagia, di cherubini, e di lumi e altri ornamenti, era in un ferro a traverso posta o a sedere o ritta, secondo che altri voleva, una persona che rappresentava quel Santo, il quale principalmente da quella compagnia come proprio avvocato e protettore si onorava; ovvero un Cristo, una Madonna, un San Giovanni, o altro; i panni della quale figura coprivano il ferro in modo che non si vedeva. A questo medesimo stile erano accomodati ferri, che girando più bassi, e sotto la mandorla, facevano quattro o più o meno

rami simili a quelli d'un albero, che negli estremi con simili ferri aveva per ciascuno un piccolo fanciullo vestito da Angelo; e questi, secondo che volevano, giravano in sul ferro dove posavano i piedi, che era gangherato. E di così fatti rami si facevano talvolta due o tre ordini d'Angeli, o di Santi, secondo che quello era che si aveva a rappresentare. E tutta questa macchina, e lo stile ed i ferri; che talora faceva un giglio, talora un albero, e spesso una nuvola o altra cosa simile; si copriva di bambagia e, come si è detto, di Cherubini, Serafini, stelle d'oro, ed altri ornamenti. E dentro erano facchini o villani che la portavano sopra le spalle, i quali si mettevano intorno intorno a quella tavola che noi abbiam chiamato telaio; nella quale erano confitti sotto, dove il peso posava sopra le spalle loro, guanciali di cuoio, pieni o di piuma o di bambagia o d'altra cosa simile che acconsentisse e fusse morbida. E tutti gl'ingegni e le salite ed altre cose erano coperte, come si è detto di sopra, con bambagia; che faceva bel vedere: e si chiamavano tutte queste macchine, *nuvole*. Dietro venivano loro cavalcate d'uomini e di sergenti a piedi in varie sorti, secondo la storia che si rappresentava; nella maniera che oggi vanno dietro a' carri, o altro che si faccia in cambio delle delle nuvole: della maniera delle quali ne ho, nel nostro Libro de' disegni, alcune di mano del Cecca, molto ben fatte e ingegnose veramente, e piene di belle considerazioni. Con l'invenzione del medesimo si facevano alcuni Santi che andavano o erano portati a processione, o morti, o in varj modi tormentati. Alcuni parevano passati da una lancia o da una spada, altri aveva un pugnale nella gola, ed altri altre cose simili per la persona. Del qual modo di fare; perchè oggi è notissimo che si fa con spada, lancia, o pugnale rotto, che con un cerchietto di ferro sia da ciascuna parte tenuto stretto e di riscontro, levatone a misura quella parte che ha da parere fitta nella persona del ferito; non ne dirò altro: basta che per lo più si trova, che furono invenzione del Cecca. I giganti similmente, che in detta festa andavano attorno, si facevano a questo modo. Alcuni molto pratichi nell'andar in su i trampoli o, come si dice altrove, in su le zanche, ne facevano fare di quelli che erano alti cinque

e sei braccia da terra; e fasciatigli e acconcigli in modo, con maschere grandi ed altri abbigliamenti di panni o d'orma finte, che avevano membra e capo di gigante, vi montavano sopra, e destramente camminando, parevano veramente giganti: avendo nondimeno innanzi uno che sosteneva una picca, sopra la quale con una mano si appoggiava esso gigante; ma per sì fatta guisa però, che pareva che quella picca fusse una sua arme, cioè o mazza o lancia o un gran battaglio, come quello che Morgante usava, secondo i poeti romanzi, di portare. E siccome i giganti, così si facevano anche delle gigantesse, che certamente facevano un bello e maraviglioso vedere. I spiritelli poi da questi erano differenti, perchè, senza avere altra che la propria forma, andavano in su i detti trampoli alti cinque e sei braccia, in modo che parevano proprio spiriti: e questi anco avevano innanzi uno che con una picca gli aiutava. Si racconta nondimeno che alcuni, eziandio senza punto appoggiarsi a cosa veruna, in tanta altezza camminavano benissimo. E chi ha pratica de' cervelli fiorentini, so che di questo non si farà alcuna maraviglia: perchè; lasciamo stare quello da Montughi di Firenze, che ha trapassati nel salire e giocolare sul canapo quanti insino a ora ne sono stati; chi ha conosciuto uno che si chiamava Ruvidino, il quale morì non sono anco dieci anni, sa che il salire ogni altezza sopra un canapo o fune, il saltar dalle mura di Firenze in terra, e andare in su trampoli molto più alti che quelli detti di sopra, gli era così agevole, come a ciascuno camminare per lo piano. Laonde non è maraviglia se gli uomini di que' tempi, che in cotali cose o per prezzo o per altro si esercitavano, facevano quelle che si sono dette di sopra o maggiori cose.

Non parlerò d'alcuni ceri che si dipignevano in varie fantasie, ma goffi tonto, che hanno dato il nome ai dipintori plebei; onde si dice alle cattive pitture: Fantocci da ceri; perchè non mette conto Dirò bene che al tempo del Cecca questi furono in gran parte dismessi, ed in vece loro fatti i carri, che simili ai trionfali sono oggi in uso. Il primo de' quali fu il cero [1] della Moneta, il quale fu condotto a quella

[1] Forse, dal contesto, parrebbe dovesse dire carro

perfeziona che oggi si vede, quando ogni anno per detta festa [1] e mandalo fuori dal maestri e signori di Zecca, con un San Giovanni in cima e molti altri Santi ed Angeli da basso e intorno, rappresentati da persone vive. Fu deliberato non è molto che se ne facesse per ciascun castello che offerisce un cero, e ne furono fatti insino in dieci per onorare detta festa magnificamente: ma non si seguitò, per gli accidenti che poco poi sopravvennero. Quel primo, dunque, della Zecca fu per ordine del Cecca fatto da Domenico, Marco e Giuliano del Tasso, [2] che allora erano de' primi maestri di legname che in Fiorenza lavorassero di quadro e d'intaglio; e in esso sono da esser lodate assai, oltre all'altre cose, le ruote da basso, che si schiodano per poter alle svolte de' canti girare quello edifizio e accomodarlo di maniera, che scrolli meno che sia possibile; e massimamente per rispetto di coloro che di sopra vi stanno legati.

Fece il medesimo un edifizio per nettare e racconciare il musaico della tribuna di San Giovanni; che si girava, alzava, abbassava, ed accostava secondo che altri voleva, e con tanta agevolezza, che due persone lo potevano maneggiare: la qual cosa diede al Cecca reputazione grandissima.[3] Costui, quando i Fiorentini avevano l'esercito intorno a Piancaldoli, con l'ingegno suo fece sì che i soldati vi entrarono dentro per via di mine, senza colpo di spada. Dopo, seguitando più oltre il medesimo esercito a certe altre castella, come volle la mala sorte, volendo egli misurare alcune altezze in un luogo difficile, fu ucciso; perciocchè avendo messo il capo fuor del muro per mandar un filo abbasso, un prete che era fra gli avversari, i quali più temevano l'ingegno del Cecca che le forze di tutto il campo, scaricatogli una balestra a panca, gli conficcò di sorte un verrettone nella testa, che il poverello di subito

[1] Le così dette feste di San Giovanni, dopo aver subito varie riforme, ebbero luogo per l'ultima volta nel 1807. Il Carro della Zecca, con altri quattro rimasti in essere, furon distrutti a tempo del Governo francese.

[2] * Di questi individui dell'artistica famiglia del Tasso, torna a parlare più distesamente il Vasari nella Vita di Benedetto da Maiano. Serbiamo ad allora il metter fuori qualche altra notizia autentica sopra di loro.

[3] * Ciò fu circa al 1482. In rimunerazione fu anche eletto a capo maestro di quella fabbrica. Vedi la nota 2 a pag. 105 del vol. IV di questa edizione.

se ne morì.[1] Dolse molto a tutto l'esercito ed ai suoi cittadini il danno e la perdita del Cecca; ma non vi essendo rimedio alcuno, ne lo rimandarono in cassa a Fiorenza, dove dalle sorelle gli fu data onorata sepoltura in San Piero Scheraggio; e sotto il suo ritratto di marmo fu posto lo infrascritto epitaffio:[2]

Fabrum magister Cicca, natus oppidis vel obsidendis vel tuendis, hic jacet. Vixit an. XXXXI mens. IV dies XIV. Obiit pro patria telo ictus. Piæ sorores monimentum fecerunt MCCCCXCIX.

[1] Il Cecca morì l'anno 1488, come scrive il Machiavelli (*Storie fior.* lib. VIII), l'Ammirato, nelle *Storie fiorentine*, e come aveva detto lo stesso Vasari nella prima edizione. Nella seconda edizione pose invece 1489, ma erroneamente.

[2] Il busto e l'iscrizione si perderono quando nel 1561 fu atterrata parte della chiesa di San Piero Scheraggio, per dar luogo alla nuova fabbrica degli Uffizj ordinata da Cosimo I. — * Il ritratto del Cecca che dà intagliato il Vasari, è quello stesso di Luca della Robbia posto in fronte alla sua Vita. A chi de' due artefici apparterrà? Noi riteghiamo che sia del Cecca, perchè quello di Luca dice il Vasari (in fine della Vita) che se lo fe allo specchio; il che non par probabile, essendo di profilo.

DON BARTOLOMMEO,

MINIATORE E PITTORE,

ABATE DI SAN CLEMENTE.

[Nato 1408? — Morto 1491.]

Rade volte suole avvenire, che chi è d'animo buono e di vita esemplare non sia dal cielo provveduto d'amici ottimi e di abitazioni onorate, e che per i buoni costumi suoi non sia, vivendo, in venerazione e, morto, in grandissimo desiderio di chiunque l'ha conosciuto: come fu Don Bartolommeo della Gatta, abate di San Clemente d'Arezzo; il quale fu in diverse cose eccellente, e costumatissimo in tutte le sue azioni. Costui, il quale fu monaco degli Agnoli di Firenze dell'ordine di Camaldoli, fu nella sua giovanezza, forse per le cagioni che di sopra si dissono nella Vita di Don Lorenzo, miniatore singolarissimo e molto pratico nelle cose del disegno; come di ciò possono far fede le miniature lavorate da lui per i monaci di Santa Fiora e Lucilla nella badia d'Arezzo, ed in particolare un messale che fu donato a papa Sisto, nel quale era nella prima carta delle segrete una Passione di Cristo bellissima; e quelle parimente sono di sua mano che sono in San Martino, duomo di Lucca.[1] Poco

[1] * Delle sue miniature per Santa Fiore e Lucilla nella badia di Arezzo, ignoriamo la sorte. Nel duomo di Lucca noi abbiamo veduto sette libri corali miniati, i quali se sono del tempo di Don Bartolommeo, sono altresì di maniere diverse; e non possiamo asserire se le miniature di alcuni di essi sieno lavoro di questo monaco, non conoscendo di lui nulla di certo in questo genere, per istituirne il confronto. Designamo alla curiosità degli amatori il Graduale segnato di n° 1, e l'altro di n° 10, con parecchie storie, ed una infinità di figure intere e di busti di Santi e Martiri. Nella Biblioteca Maglìabechiana è un libro corale

DON BARTOLOMMEO

dopo le quali opere fu a questo padre da Mariotto Maldoli, aretino, generale di Camaldoli; e della stessa famiglia che fu quel Maldolo, il quale donò a San Romualdo institutore di quell'ordine il luogo o sito di Camaldoli, che si chiamava allora Campo di Maldolo; data la detta badia di San Clemente d'Arezzo: ed egli, come grato del benefizio, lavorò poi molte cose per lo detto generale e per la sua religione. Venendo poi la peste del 1468, per la quale senza molto praticare si stava l'abate, siccome facevano anco molti altri, in casa, si diede a dipignere figure grandi; e vedendo che la cosa secondo il disiderio suo gli riosciva, cominciò a lavorare alcune cose. E la prima fu un San Rocco, che fece in tavola ai ret-

che contiene l'uffizio proprio di Sant'Egidio, appartenuto alla chiesa di questo nome, addetta allo Spedale di Santa Maria Nuova. Alla carta prima è una storia di minio che rappresenta Sant'Egidio che fa la limosina ad un pellegrino. Nella carta 10 una grandiosa figura in abito monastico bianco, col pastorale nella sinistra e un libro aperto nella destra. Bella è l'aria della testa con largo stile disegnata; ed assai ricco di schietto e nitide pieghe il partito della vesta. Ma quel che è più notabile in queste figure è la severità dell'atteggiamento, mosso con tanta prontezza e con certo andar di linee, che rammenta l'insieme delle figure di Lorenzo Monaco. Cristo risorgente è alla carta 27. Sant'Egidio in abito da vescovo seduto nel faldistorio, sotto un baldacchino, circondato da sei Angeli, due de' quali portano in mano il turibolo e la nave dell'incenso, orna la carta 34. La consacrazione della Chiesa di Sant'Egidio, fatta da Martino V, è nella carta 54. Si vede il pontefice, con ai lati due cardinali, e attorno alcuni frati vestiti di bianco, cherici ec. In basso della storia è segnato A. D. MCCCCXX, che è l'anno della Sagra. In giro della cornice della iniziale è una scritta allusiva a quella cerimonia. A carte 81 si trova scritto in caratteri alternati d'inchiostro nero e rosso quanto segue: *Hospitalarius* SER MICHAEL *dispensat. Capellanus* FR. GUILIELMUS *describit. Pictor* BARTOLOMEUS *ornat. Camerarius* ANDREAS *signat. Familiaris* ALEXANDER *consulit.* ANNO DOMINI *nostri* IHU XPI MILLESIMO QUADRINGENTESIMO XXJ.

Una postilla del Bibliotecario Follini, scritta col lapis nel risguardo dell'asse che copre questo codice, fa il quesito se questo Bartolommeo possa essere *Bartolommeo della Gatta*. Ma noi risponderemo, che a questo dubbio del Follini si opporrebbero due ragioni: la prima, è l'età troppo tenera, che, stando a quel che dice il Vasari, avrebbe avuto Don Bartolommeo nel 1421, quando il codice fu fatto; la seconda, è la mancanza della qualificazione di frate al nome di questo Bartolommeo. Ciò non ostante, non possiamo del tutto escludere la probabilità che questo miniatore possa essere Don Bartolommeo, se si faccia risalire la nascita sua qualche anno prima di quello assegnato dal Vasari (che sarebbe l'anno 1408), e se si consideri ch'egli fu educato a quest'arte da Lorenzo Monaco; che tra i lavori di Sant'Egidio, da dove proviene questo, avvene altri non solo somiglianti, ma altresì uno di mano di Don Lorenzo stesso, da noi descritto nella illustrazione della Vita di lui.

tori della fraternità d'Arezzo, che è oggi nell'udienza dove si ragunano; la quale figura raccomanda alla Nostra Donna il popolo aretino: ed in questo quadro ritrasse la piazza della detta città, e la casa pia di quella fraternità, con alcuni becchini che tornano da sotterrar morti.[1] Fece anco un altro San Rocco, similmente in tavola, nella chiesa di San Piero;[2] dove ritrasse la città d'Arezzo nella forma propria che aveva in quel tempo, molto diversa da quella che è oggi: e un altro, il quale fu molto migliore che li due sopraddetti, in una tavola che è nella chiesa della pieve d'Arezzo alla cappella de' Lippi;[3] il quale San Rocco è una bella e rara figura, e quasi la meglio che mai facesse, e la testa e le mani non possono essere più belle nè più naturali.[4] Nella medesima città d'Arezzo fece in una tavola, in San Piero, dove stanno frati de' Servi, un Agnolo Raffaello;[4] e nel medesimo luogo fece il ritratto del beato Iacopo Filippo da Piacenza.[5] Dopo, condotto a Roma, lavorò una storia nella cappella di papa Sisto,[6] in compagnia di Luca da Cortona e di Pietro Perugino: e lavorato in Arezzo, fece nella cappella de' Gozzari, in vescovado, un San Girolamo in penitenza; il quale essendo magro e raso e con gli occhi fermi attentissimamente nel Crocifisso, e percuotendosi il petto, fa benissimo conoscere quanto l'ardor d'amore in quelle consumatissime carni possa trava-

[1] * Ora sta appeso nella stanza di guardia della detta fraternita. La figura e grande al vero, e sotto i piedi porta scritto questo ricordo: *Tempore spectabilium virorum Rectorum . Guidi Antonii de Camajanie . Ser Baptiste Catenacci de Catenecils Tome Rinaldi de Cazarie Ser Pauli Nicolai de Gallis Johannis Vincentii de Judicibus Ser Baptiste Johannis Colis Ser Fini Bernardini de Azzis Zacharie Ser Johannis Baptiste de Lambertis* MCCCCLXXVIII.

[2] Il San Rocco fatto per la chiesa di San Piero dei PP. Serviti non si trova più in Arezzo. Dicesi che fosse trasportato a Campriano, e che da un pittor dozzinale fossegli dipinto il piviale, onde rappresentasse non più San Rocco, ma San Martino.

[3] * Oggi si conserva in fraternita.

[4] È perito.

[5] * Non da Piacenza ma da Faenza. Questo ritratto è perduto. I passati commentatori ci hanno conservata la seguente mutilata iscrizione che leggevasi sotto la pittura: *Beatus Jacobus Philippus de Faeolla . Messer Belichian Belichini ha fatto fare* 148 —

[6] Rappresenta G. Cristo che da le chiavi a San Pietro. Essa fu fatta dall'altro di S. Clemente insiem con Pietro Perugino, come si leggerà in appresso nella Vita di questo pittore.

gliare la verginità. E per quell'opera fece un sasso grandissimo, con alcune altre grotte di sassi; fra le rotture delle quali fece, di figure piccole molto graziose, alcune storie di quel Santo.[1] Dopo, in Sant'Agostino, lavorò per le monache, come si dice, del Terzo ordine, in una cappella a fresco una Coronazione di Nostra Donna, molto lodata e molto ben fatta; e sotto a questa, in un'altra cappella, un'Assunta con alcuni Angeli in una gran tavola, molto bene abbigliati di panni sottili: e questa tavola, per cosa lavorata a tempera, è molto lodata; ed in vero fu fatta con buon disegno, e condotta con diligenza straordinaria.[2] Dipinse il medesimo a fresco, nel mezzo tondo che è sopra la porta della chiesa di San Donato nella fortezza d'Arezzo, la Nostra Donna col figlio in collo, San Donato, e San Giovanni Gualberto; che tutte sono molto belle figure.[3] Nella badia di Santa Fiore, in della città, è di sua mano una cappella, all'entrar della chiesa per la porta principale; dentro la quale è un San Benedetto ed altri Santi, fatti con molta grazia e con buona pratica e dolcezza.[4] Dipinse similmente a Gentile Urbinate,[5] vescovo aretino molto suo amico, e col quale viveva quasi sempre nel palazzo del vescovado, in una cappella un Cristo morto;[6] ed in una loggia ritrasse esso vescovo, il suo vicario, e Ser Matteo Francini suo notaio di banco, che gli legge una bolla: vi ritrasse parimente se stesso, ed alcuni canonici di quella città.[7] Disegnò per lo medesimo vescovo una loggia che esce di palazzo e va in vescovado, a piano con la

[1] * La cappella Gozzari fu atterrata nel 1796 quando s'innalzò la nuova cappella della Madonna del Conforto. Il San Girolamo di Don Bartolommeo fu segato dal muro, e collocato nell'aula Capitolare, dove tuttora si conserva. Innanzi il trasporto, questo affresco aveva qualche altra storietta nella sommità, che fu levata per adattare il resto al nuovo sito.

[2] Tutte le pitture in Sant'Agostino son perite.

[3] Queste pure sono distrutte dal tempo.

[4] Anche le pitture della cappella di San Benedetto più non esistono.

[5] Questi è Gentile de' Becchi. Vedi le note alla *Relazione sopra lo stato antico e moderno della città d'Arezzo* di Gio. Rondinelli, stampato in Arezzo nel 1755.

[6] Non è più in essere.

[7] Queste pitture furon distrutte verso la fine del secolo XVI, quando dal vescovo Pietro Usimbardi fu quasi interamente rinnovato il palazzo vescovile.

chiesa e palazzo: ed a mezzo di questa aveva disegnato quel vescovo fare, a guisa di cappella, la sua sepoltura, ed in quella essere dopo la morte sotterrato; e così la condusse a buon termine: ma sopravvenuto dalla morte, rimase imperfetta;[1] perchè, sebbene lasciò che dal successor suo fussa finita, non se ne fece altro; come il più delle volte avviene dell'opere che altri lascia che siano fatte in simili cose dopo la morte. Per lo detto vescovo fece l'abate nel duomo vecchio una bella e gran cappella; ma perchè ebbe poca vita, non accade altro ragionarne.[2] Lavorò, oltre questo, per tutta la città in diversi luoghi; come nel Carmine tre figure,[3] e la cappella delle monache di Santa Orsina:[4] ed a Castiglione Aretino, nella pieve di San Giuliano, una tavola a tempera alla cappella dell'altar maggiore; dove è una Nostra Donna bellissima, e San Giuliano e San Michelagnolo, molto bene lavorate e condotte; e massimamente il San Giuliano, perchè avendo affisati gli occhi al Cristo che è in collo alla Nostra Donna, pare che molto s'affligga d'aver ucciso il padre e la madre.[5] Similmente, in una cappella poco di sotto, è di sua mano un portello che soleva stare a un organo vecchio, nel quale è dipinto un San Michele, tenuto cosa maravigliosa, ed in braccio d'una donna un putto fasciato che par vivo.[6]

Fece in Arezzo, alle monache delle Murate, la cappella

[1] La loggia fu rimodernata e ampliata nello scorso secolo dal vescovo Benedetto Falconcini. Il vescovo Gentile, morto nel 1497, fu sepolto nella Cattedrale; e dove aveva disegnato di far la cappella per la sua sepoltura, non v'è altro segno che l'arme di lui.

[2] Il duomo vecchio d'Arezzo, fuori della città, fu abbandonato nel 1203. Le pitture ivi fatte eseguire dal vescovo Gentile e da altri, perirono nel 1561.

[3] Il piccol convento del Carmine fu soppresso nel secolo XVII, e le nominate pitture più non esistono.

[4] Neppure quelle del monastero di Sant'Orsina son più in essere.

[5] * Questa tavola fu dipinta da Don Bartolommeo nel 1486, come si dice in certi ricordi (presso di noi) delle cose d'arte che erano in quella chiesa nel passato secolo. Essa stette sull'altar maggiore fino al 1576. La predella con storie di piccole figure trovasi, ridotta in tanti quadretti, nella sagrestia della detta Collegiata. — Il Repetti dice invece che questa tavola è tuttavia nell'altar maggiore.

[6] * Questa tavola ora è in sagrestia. V'è effigiato San Michele e Teodora Visconti, moglie del Portaggeria, castiglionese, che presenta a San Michele il suo figliuolo.

dell'altar maggiore;[1] pittura certo molto lodata: ed al Monte San Savino, un tabernacolo dirimpetto al palazzo del Cardinale di Monte, che fu tenuto bellissimo: ed al Borgo San Sepolcro, dove e oggi il vescovado, fece una cappella che gli arrecò lode ed utile grandissimo.[2] Fu Don Clemente[3] persona che ebbe l'ingegno atto a tutte le cose; ed oltre all'essere gran musico, fece organi di piombo di sua mano: ed in San Domenico ne fece uno di cartone, che si è sempre mantenuto dolce e buono;[4] ed in San Clemente n'era un altro pur di sua mano, il quale era in alto, ed aveva la tastatura da basso al pian del coro: e certo, con bella considerazione; perchè avendo, secondo la qualità del luogo, pochi monaci, voleva che l'organista cantasse e sonasse.[5] E perchè questo abate amava la sua religione, come vero ministro e non dissipatore delle cose di Dio, bonificò molto quel luogo di muraglie e di pitture; e particolarmente rifece la cappella maggiore della sua chiesa, e quella tutta dipinse; ed in due nicchie, che la mettevano in mezzo, dipinse in una un San Rocco, e nell'altra un San Bartolommeo; le quali insieme con la chiesa sono rovinate.[6]

Ma tornando all'abate, il quale fu buono e costumato religioso, egli lasciò suo discepolo nella pittura Matteo Lappoli, aretino,[7] che fu valente e pratico dipintore, come ne dimostrano l'opere che sono di sua mano in Sant'Agostino nella cappella di San Bastiano: dove in una nicchia è esso Santo, fatto di rilievo dal medesimo; ed intorno gli sono di pittura San Biagio, San Rocco, Sant'Antonio da Padova, e

[1] E la pittura nella chiesa delle Murate sono ugualmente perite

[2] * Queste pitture non esistono più. Oggi in Borgo San Sepolcro si attribuiscono a Don Bartolommeo le pitture che si vedono nell'interno del duomo (allora pieve), dentro una nicchia d'un altare, nella quale sono varj Santi che adorano il Crocifisso

[3] Qui il Vasari dà all'abate il nome dell'abazia.

[4] L'organo di cartone, come è facile a immaginarsi, non ha resistito alla lima del tempo.

[5] Non solamente l'organo, ma la stessa chiesa di San Clemente perì

[6] Ciò avvenne nel 1547. La porta della città prossima al luogo ov'era la detta chiesa, chiamasi tuttavia la porta di San Clemente.

[7] Matteo di Ser Jacopo Lappoli, come dice il Vasari nella prima edizione. Egli fu padre di Antonio Lappoli, del quale è la Vita nella terza Parte

San Bernardino; e nell'arco della cappella è una Nunziata; e nella volta i quattro Evangelisti, lavorati a fresco pulitamente. Di mano di costui è in un'altra cappella a fresco, a man manca entrando per la porta del fianco in della chiesa, la Natività, e la Nostra Donna annunziata dall'Angelo; nella figura del quale Angelo ritrasse Giulian Bacci, allora giovane di bellissima aria: e sopra la detta porta, di fuori, fece una Nunziata in mezzo a San Piero e San Paolo, ritraendo nel volto della Madonna la madre di Messer Pietro Aretino, famosissimo poeta.[1] In San Francesco, alla cappella di San Bernardino, fece in una tavola esso Santo che par vivo; e tanto è bello, che egli è la miglior figura che costui facesse mai.[2] In vescovado fece, nella cappella de' Pietramaleschi, in un quadro a tempera, un Sant'Ignazio bellissimo;[3] ed in pieve, all'entrata della porta di sopra, che risponde in piazza, un Sant'Andrea[4] ed un San Bastiano; e nella compagnia della Trinità, con bella invenzione fece, per Buoninsegna Buoninsegni, aretino, un'opera che si può fra le migliori che mai facesse annoverare: e ciò fu un Crocifisso sopra un altare, in mezzo di un San Martino e San Rocco; ed a piè ginocchioni due figure, una figurata per un povero, secco, macilente, e malissimo vestito, dal quale uscivano certi razzi che dirittamente andavano alle piaghe del Salvatore, mentre esso Santo lo guardava attentissimamente; e l'altra, per un ricco vestito di porpora e bisso, e tutto rubicondo e lieto nel volto, i cui raggi, nell'adorar Cristo, parea, sebbene gli uscivano del cuore come al povero, che non andassero dirittamente alle piaghe del Crocifisso, ma vagando ed allargandosi per alcuni paesi e campagne piene di grani, biade, bestiami, giardini ed altre cose simili, e che altri si distendessero in mare verso alcune barche cariche di mercanzie, ed altri finalmente verso certi banchi, dove si cambiavano danari: le quali tutte

[1] Come abbiamo avvertito poco sopra alla nota 2 a pag. 47, tutte le pitture ch'erano in Sant'Agostino non son più in essere.

[2] Non si sa più dove sia.

[3] La cappella della casa di Pietramala, nella cattedrale, è da molti anni priva di questo quadro.

[4] Il Sant'Andrea mancava anche nel passato secolo.

cose furono da Matteo fatte con giudizio, buona pratica, e molta diligenza; ma furono per fare una cappella, non molto dopo, mandate per terra. In pieve, sotto il pergamo, fece il medesimo un Cristo con la croce,[1] per messer Lionardo Albergotti.

Fu discepolo similmente dell'abate di San Clemente un Frate de' Servi, aretino, che dipinse di colori la facciata della casa de' Belichini d'Arezzo,[2] ed in San Piero due cappelle a fresco, l'una allato all'altra.[3]

Fu anche discepolo di Don Bartolommeo Domenico Pecori, aretino; il quale fece a Sargiano in una tavola a tempera tre figure;[4] ed a olio per la compagnia di Santa Maria Maddalena un gonfalone da portare a processione, molto bello; e per messer Presentino Bisdomini, in pieve, alla cappella di Sant'Andrea, un quadro d'una Sant'Apollonia,[5] simile al di sopra; e finì molte cose lasciate imperfette dal suo maestro: come in San Piero la tavola di San Bastiano e Fabiano con la Madonna, per la famiglia de' Benucci;[6] e dipinse nella chiesa di Sant'Antonio la tavola dell'altar maggiore, dov'è una Nostra Donna molto devota con certi Santi; e perchè detta Nostra Donna adora il figliuolo che tiene in grembo, ha finto che un Angioletto inginocchiato di dietro sostiene Nostro Signore con un guanciale, non lo potendo reggere la Madonna che sta in atto d'orazione a mani giunte.[7] Nella chiesa di San Giustino dipinse a messer Antonio Rotelli[8] una cappella de' Magi in fresco; ed alla compagnia della Madonna, in pieve, una ta-

[1] Fin da quando scriveva il Bottari era andato male questo Cristo con la croce.

[2] La famiglia Belichini chiamasi ora Guillichini. Le pitture della facciata di questa casa furon guastate dal tempo.

[3] Nella chiesa di San Piero nulla è rimasto d'antico, eccettuato una lunetta nel chiostro contiguo.

[4] Questa tavola è smarrita.

[5] Come pure è smarrita questa Sant'Apollonia.

[6] La tavola fatta per la famiglia Bonucci, non Benucci, fu nello scorso secolo levata da San Piero, e trasportata nella chiesa di Campriano fuori d'Arezzo.

[7] Questa tavola, alquanto guastata dai ritocchi, è adesso nella sagrestia della cattedrale aretina; essendo stata distrutta la chiesa di Sant'Antonio.

[8] Dee leggersi Roselli. La pittura dei Magi era già perita quando scriveva il Bottari.

vola grandissima, dove fece una Nostra Donna in aria, col popolo aretino sotto;[1] dove ritrasse molti di naturale: nella quale opera gli aiutò un pittore spagnuolo che coloriva beno a olio,[2] ed aiutava in questo a Domenico, che nel colorire a olio non aveva tanta pratica quanto nella tempera. E con l'aiuto del medesimo condusse una tavola per la compagnia della Trinità, dentrovi la Circoncisione di Nostro Signore, tenuta cosa molto buona;[3] e nell'orto di Santa Fiore, in fresco, un *Noli me tangere*.[4] Ultimamente dipinse nel vescovado, per messer Donato Marinelli, primicerio, una tavola con molte figure, con buona invenzione e buon disegno e gran rilievo, che gli fece allora e sempre onore grandissimo:[5] nella quale opera, essendo assai vecchio, chiamò in aiuto il Capanna, pittor sanese, ragionevol maestro, che a Siena fece tante facciate di chiaroscuro e tante tavole; e se fusse ito per vita, si faceva molto onore nell'arte, secondo che da quel poco che aveva fatto si può giudicare.[6] Aveva Domenico fatto alla fraternità d'Arezzo un baldacchino dipinto a olio, cosa ricca e di grande spesa; il quale non ha molti anni che prestato per fare in San Francesco una rappresentazione di San Giovanni e Paolo, per adornarne un paradiso vicino al tetto della chiesa, essendosi dalla gran copia de' lumi acceso il fuoco, arse insieme con quel che rappresentava Dio Padre; che per esser legato non potette fuggire, come fecero gli Angioli; e con molti paramenti, e con gran danno degli spettatori; i quali, spaventati dall'incendio, volendo con furia uscire di

[1] Sussiste ancora in Santa Maria della Pieve, e distinguesi per la sua esecuzione assai diligente.

[2] * Potrebb'esser egli quel Giovanni Spagnuolo, detto lo Spagna, che il Vasari stesso ricorda fra' più valenti scolari del Perugino? Oppure quel Ferrando spagnuolo, pittore che nel 1505 aiutava Leonardo da Vinci a dipingere nella Sala del Consiglio del Palazzo Vecchio? (Gayr. II, 89.)

[3] * Questa veramente stupenda tavola, che sente molto della scuola Umbra, si vede ora nella chiesa parrocchiale di Sant'Agostino.

[4] Questa pittura è assai guasta, perchè la cappella ov'essa trovasi serve adesso per custodia gli arnesi dell'ostuleno.

[5] Alla cappella Marinelli, restaurata col disegno del Vasari, vedesi oggi l'immagine della Madonna di Loreto.

[6] * Del Capanna fa nuovamente menzione il Vasari in fine della Vita del Perugino, dove ci riserbiamo a darne qualche notizia.

chiesa, mentre ognuno vuole essere il primo, nella calca ne scoppiò intorno a ottanta; che fu cosa molto compassionevole:[1] e questo baldacchino fu poi rifatto con maggior ricchezza, o dipinto da Giorgio Vasari. Diedesi poi Domenico a fare finestre di vetro; e di sua mano n'erano tre in vescovado,[2] che per le guerre furon rovinate dall'artiglierie.

Fu anche creato del medesimo, Angelo di Lorentino pittore,[3] il quale ebbe assai buono ingegno. Lavorò l'arco sopra la porta di San Domenico;[4] e se fusse stato aiutato, sarebbe fattosi bonissimo maestro.

Morì l'abate d'anni ottantatrè, e lasciò imperfetto il tempio della Nostra Donna delle Lacrime, del quale aveva fatto il modello, ed il quale è poi da diversi stato finito.[5] Meritò dunque costui di esser lodato per miniatore, architetto, pittore, e musico. Gli fu data dai suoi monaci sepoltura in San Clemento, sua badia; e tanto sono state stimate sempre l'opere sue in detta città, che sopra il sepolcro suo si leggono questi versi:[6]

Pingebat docte Zeuxis, condebat et aedes
Nicias; Pan capripes, fistula prima tua est.
Non tamen ex vobis mecum certaverit ullus:
Quae tres fecistis, unicus haec facio.

Morì nel 1461,[7] avendo aggiunto all'arte della pittura nel mi-

[1] Questo funesto accammento accadde il giorno 29 settembre 1556. La rappresentazione che dette causa all'incendio, era tratta dalla Storia di Nabucodonosor, non da quella dei Santi Giovanni e Paolo. Quegli che rappresentava Dio Padre, e che rimase arso, fu un religioso servita chiamato Benedetto. Le persone morte in tale occasione furono sessantasei. Tutto ciò si raccoglie dal libro dei morti segnato di lettera L. conservato nella cancelleria della Fraternita d'Arezzo. (*Da una nota dell' edizione di Firenze del* 1771.)

[2] * Vedi nella Vita di Guglielmo da Marcilla.

[3] Nella Vita di Giottino ha il Vasari fatto menzione di quest'artefice, chiamandolo Angelo di Lorenzo. Nella Vita poi di Pier della Francesca ha nominato un Lorentino d'Angelo, pittore anch'esso, scolaro del detto Piero.

[4] Questo è ancora in essere.

[5] * Di Don Bartolommeo sono architettura le parti principali. Antonio da San Gallo fece i modelli delle navate, e Andrea dal Monte San Savino il disegno di alcune sculture.

[6] Il sepolcro fu distrutto colla demolizione della Badia.

[7] In questo millesimo è corso certamente errore. Don Bartolommeo stava rinchiuso in casa per timor della peste nel 1468, dipoi per Sisto IV, creato

niare quella bellezza che si vede in tutte le sue cose, come possono far fede alcune carte di sua mano che sono nel nostro Libro: il cui modo di far ha imitato poi Girolamo Padoano[1] ne' mini che sono in alcuni libri di Santa Maria Nuova di Firenze,[2] Gherardo miniatore fiorentino, e Attavante che fu anco chiamato Vante;[3] del quale si è in altro luogo ragionato,[4] e dell'opere sue che sono in Venezia particolarmente,

pontifica* nel 1471; sussiste una tavola (Vedi sopra nota 1 a pag. 49) coll'anno 1479, sotto il ritratto del B. Iacopo da Faenza leggevasi 148.., e finalmente fece il disegno per la chiesa della Madonna delle Lacrime. Questo disegno non potette essere ordinato prima dell'anno 1490, in che avvenne il miracolo che risvegliò tanta devozione per quella sacra Immagine. Crederemmo pertanto d'accostarci al vero, sostituendo il 1491 all'anno stabilito dal Vasari. — * Lo sbaglio, a parer nostro, è di stampa in ambedue l'edizioni: nella prima è scambiato un G con un L; nella seconda, il 9 è posto a rovescio, e fa da 6.

[1] * Girolamo Padovano, detto anche *dal Santo*, fu da alcuni scambiato con Girolamo Campagnola, vissuto un secolo innanzi. Di questo pittore la patria sua possiede tuttavia alcune opere, che sono le seguenti. Nel monastero di Santa Giustina, in uno dei lati del portico, ora convertito in due stanze, si vede un Deposto di croce, stupendo affresco. Nella seconda cappella a sinistra entrando nella chiesa di S. Francesco, sono suoi gli affreschi bellissimi della vita di Nostra Donna; come pure appartengono a Girolamo i quattro spartimenti in fresco con istorie della Madonna nella Scuola del Carmine. Altre opere egli fece in Padova, le quali oggi sono perite: cioè i freschi che decoravano i chiostri di Santa Giustina, e la facciata della casa di Alvise Cornaro; rammentata dall'*Anonimo Morelliano*. (Vedi la *Guida di Padova* per il congresso scientifico del 1842.)

[2] * Più d'una volta abbiamo avuto occasione di rammentare i libri miniati che ora si custodiscono nella chiesa dello Spedale di S. Maria Nuova. Ma per la stessa ragione che allora non si potè affermare se tra que' libri (la cui diversità di mano non solo si trova tra l'un codice e l'altro, ma apparisce talvolta ne' mini contenuti in un medesimo codice) ve ne fossero dei miniati da Don Bartolommeo della Gatta, a quali, non c'è ora dato di poter determinare se in quella raccolta se ne trovino eziandio di Girolamo Padovano.

[3] Nell'edizione de' Giunti, e nelle posteriori, leggesi questo passo mutilato così: « Gherardo miniatore fiorentino, che fu anco chiamato Vante. » Il qual passo fece confondere il Bottari per la contradizione contenutavi. L'emenda da noi fatta al testo è suggerita dalla prima edizione del Torrentino a pag. 473, ove, a proposito dei libri miniati, leggesi: « e in quelli di Gherardo miniatore ancora, come ancora si vede per un Vante miniatore fiorentino; » e da ciò che leggerassi più sotto nella seguente Vita, nella quale il Vasari pone tra gli amici di Gherardo, *Attavante altrimenti Vante*.

[4] * Nella Vita di Fra Giovanni Angelico da Fiesole, e in quella di Gherardo miniatore che viene immediatamente dopo questa. Nella nota 3 a pag. 40 del vol. IV di questa edizione, cioè alla Vita del detto Fra Giovanni, promettemmo dare in questa quel più di notizie che intorno al miniatore Attavante ci era avvenuto di raccogliere: e ora le abbiamo consegnate al *Commentario* che segue.

ovendo puntualmente posta una nota mandataci da certi gentiluomini da Venezia; per sodisfazione de' quali, poichè avevano durata tanta fatica in ritrovar quel tutto che quivi si legge, ci contentammo che fusse tutto narrato, secondo che aveano scritto; poichè di vista non ne potevo dar giudizio proprio.

COMMENTARIO ALLA VITA DI DON BARTOLOMMEO,

ABATE DI SAN CLEMENTE.

NOTIZIE DI ATTAVANTE MINIATORE, E DI ALCUNI SUOI LAVORI.

Attavante miniatore fu figliuolo di Gabbriello di Vante di Francesco, degli Attavanti; [1] e che tale fosse il suo cognome, ne avremo un'altra prova più sotto. Dei molti lavori di minio da lui operati, due soli conosciamo su' quali non cade dubbio, perchè autenticati dal suo nome. L'uno è il Codice della Marciana, che contiene, oltre gli scritti *De nuptiis Mercurii et Philologiæ*, e *De septem artibus liberalibus* di Mineo Marziano Felice Capella, altre opere di Fortunaziano, di Alano, di Albuldo vescovo, di Fra Vittore, d'Abucio, e di Beda. Nell'ultima nota alla Vita di Fra Giovanni Angelico dicemmo quanto la brevità del luogo consentiva intorno a questo codice. Ed ora, se non fosse l'obbligo impostoci di non far eccedere le note in soverchia lunghezza, noi ben volentieri avremmo stampato qui la minuta e diligentissima descrizione che l'ab. Giuseppe Valentinelli, Prefetto della Marciana, cortesemente e con amorevolezza impareggiabile ci mandò in una lettera, sotto il dì 30 gennaio 1849, diretta al nostro amico Tommaso Gar, che si fece interprete presso il dotto bibliotecario de' nostri desiderj. Ma chi volesse leggere alcun che di stampato su quel veramente magnifico Codice, può trovarlo abbondevolmente nella descrizione artistica che ne pubblicò

[1] Del Migliore, *Spogli* mss. nella Magliabechiana, B. I° pag 366.

Tullio Dandolo nei numeri 10 e 11, anno 1837, del *Gondoliere*, giornale veneziano.[1] Innanzi al Dandolo però avevano parlato di questo Codice il Padre Berardelli a pag. 102-105 del Tomo XXXVIII della *Raccolta di Opuscoli* del P. Calogierà, o l'ab. Morelli a pag 325-338 della *Bibliotheca manuscripta græca et latina*. Ma perchè le descrizioni del Berardelli e del Morelli riguardano più che altro la parte filologica; e la descrizione artistica del Dandolo, per la rarità sua, non va per le mani di tutti; spenderemo volentieri alcune parole per rendere informati i nostri leggitori di questo preziosissimo gioiello.

Tutto il Codice si compone di 267 carte. L'arte del minio vi è adoperata profusamente e con tutta la maggior varietà d'invenzione e di pennello. Noveremo le capitali storie e più ragguardevoli che adornano questo bel monumento d'arte italiana.

La prima carta, non numerata, presenta, nel suo *verso*, le Deità maggiori e minori dell'Olimpo, raccolte intorno a Giove che siede in mezzo a loro. Un fauno, un satiro ed un centauro passeggiano nel piano inferiore che rappresenta una campagna. Questa storia vien racchiusa da una cornice, quadrata al disopra, circolare al disotto, ricchissima di minuti ornati fatti di squisito stile, con putti e cammei. Sotto la detta storia è un fondo dove con lettere lapidarie messe a oro si legge questo titolo: *In hoc volumine continentur: Marzianus Capella, de nuptiis Mercurii et Philologie, et Alanus, de planctu nature; Consultus, de Rethorica; Albuldus, de minutiis*. Questa è la carta che fa da frontespizio La prima carta del testo è ornata da una zona azzarrina che scende lungo il margine con un festone di foglie parimente messe a oro, dal quale a quando a quando pendono medaglioni di varie grandezze, con figure di donne, di nereidi, di genii, stemmi ed animali di più maniere, e la giraffa che si dico mandata in dono dal re d'Egitto a Lorenzo il Magnifico. A similitudine di questa sono ornate eziandio anche molte

[1] Fu stampata anche a parte, in uno opuscolo di 12 pagine in 8, col titolo: *D'una preziosità della Biblioteca Marciana, e d'un'arte in cui furono principi gl'Italiani*

altre carte, dove le invenzione e lo spartito degli ornati sono a un dipresso gli stessi, variati ne' colori, e nelle teste e figure, stemmi e animali ed altre siffatte cose espresse dentro que' medaglioni, che sono sempre frammisti ai fregi che ricorrono di tanto in tanto ne' margini del codice. Designeremo alla curiosità de' leggitori le carte dove sono ripetuti questi ornati: al *recto* della 25, 26, 27, 40, 45, 47, 67, 90, 91, 116, 131, 135, 150, 169, 205, 246; al *verso* della 113.

Il trattato del medesimo Capella *Sulle sette Arti liberali*, ha in ciascuno de' sette libri, in che esso trattato si divide, le rappresentazione di ciascuna di esse Arti, con gli emblemi ed attributi proprj. La Grammatica è alla carta 24 *verso*; la Dialettica, alla 46 *verso*; la Oratoria, alla 66 *verso*; la Geometria, alla 69 *verso*; l'Aritmetica, alla 115 *verso*; l'Astronomia, alla 134 *verso*; la Musica, alle 149 *verso*.

A render compiuto il lavoro, tutte le iniziali de' libri, de' capitoli, de' paragrafi, sono iscritte di varie grandezze, e oro brunito in rettangoli, ornati di vario gusto e colore, e accompagnati spesso da figure di varie maniere. Le più ricche e preziose si trovano a carta 1, 12, 25, 26, 45, 47, *recto*; 61 *verso*; 67, 90, 91, *recto*; 113 *verso*; 116 *recto*; 131, 135, 150, 154, 169, 205, 246 *recto*.

L'altro Codice illustrato dai minii di Attavante è un Messale Romano che si custodisce nella Biblioteca R. di Brusselle, e faceva parte di quella di Borgogna. Esso fu fatto per Mattia Corvino re d'Ungheria. Maria d'Austria, sorella di Carlo V, vedova di Luigi re d'Ungheria, e governatrice de' Paesi Bassi, lo portò nel Belgio. Dai tempi d'Alberto e d'Isabella, sino all'arciduchessa Cristina e il Duca di Sassonia-Teschen (1785), fu sopra di esso prestato il giuramento nei fausti avvenimenti dei principi e governatori generali. Oberto Le Mere, Bibliotecario degli Arciduchi, ha scritto di proprio pugno sopra uno dei fogli di risguardo, che gli Arciduchi avevano prestato giuramento su questo messale. Questa cerimonia è stata cagione di un danno notabile alle miniature del Calvario e del Giudizio Finale; imperciocchè nel giorno della inaugurazione di Alberto e d'Isabella, cadendo la pioggia, alcune gocce d'acqua, stese sul codice

dalle mani degli augusti personaggi, lo hanno qua e là guastato.

Tra i ministri che si sono sottoscritti di poi, si trova il piemontese Turinetti, marchese di Priè.

Questo messale è in foglio di bellissima pergamena, composto di 215 carte, ossia 430 pagine, compresevi le dodici del calendario ecclesiastico. Sul principio del libro, nel *verso* della prima pagina è una grande miniatura di squisita bellezza. Nel fregio si vedono molti piccoli cammei e liste colorate con alcuni graziosissimi putti. In mezzo a questi ornamenti è una specie d'altare con una cornice di bianco marmo con bassorilievi di mirabile finezza. Nel quadro che occupa il mezzo dell'altare medesimo si legge a lettere d'oro: INCIPIT ORDO MISALIS (sic) SECUNDUM CONSUETUDINEM CURIÆ ROMANÆ; e nel frontone, appaiono le armi reali d'Ungheria. In basso dell'altare è segnata la seguente scritta:

ACTAVANTES DE ACTAVANTIBUS DE FLORENTIA
HOC OPUS ILLUMINAVIT A. D. MCCCCLXXXV.

A piè del fregio dipinto sono le armi di Borgogna, Austria e Spagna, fatto sur un pezzo di pergamena, appiccatovi posteriormente.

Nel foglio di fronte a questo è rappresentato il Santo re David inginocchiato: figura di bellissimo carattere. Al principio del canone della messa è un'altra miniatura che occupa tutta la carta, e rappresenta Cristo in croce in mezzo ai ladroni, colle Marie e San Giovanni in basso. La invenzione, il disegno e il colorito di questa storia, sono bellissimi. Nel fregio sono espressi i misteri della Vita del Salvadore, ed in basso si legge: *Actum Florentiæ A. D.* MCCCCLXXXVII: il che prova che Attavante spese almeno due anni nell'eseguire questo capo lavoro.

Nella pagina che segue, la parte superiore rappresenta il Giudizio finale; e nel fregio che ne ricinge i margini continuano i misteri della Vita di Gesù Cristo e della Madonna.

Alcune grandi vignette, rappresentanti i Santi e i Martiri dei diversi giorni dell'anno, e un gran numero di ornamenti a fioram̄i ed arabeschi ricorrono in quasi tutti i fo-

gli del libro, e si distinguono per la purezza del disegno, la splendidezza e finezza dei colori ed il fulgore dell'oro; per il che questo manoscritto, in rispetto alle sue miniature, è tenuto per il gioiello più prezioso della Biblioteca Reale.

L'abate Chevalier ne stampò una descrizione nel Tomo quarto delle *Mémoires de l'ancienne Académie de Bruxelles*, 1783, in-4°, pag. 491-502, e M'. Florian Frocheur, addetto alla sezione dei manoscritti della detta Biblioteca, nel *Messager des sciences historiques*, pubblicato a Gand.

I ragguagli su questo lavoro di Attavante ci furono cortesemente mandati dal Barone di Reiffenberg, dotto Bibliotecario della Reale di Brusselle, al cui amore per le cose italiane è del pari dovuta la pubblicazione di alcuni documenti storici risguardanti l'Italia medesima.

Due Lettere di Attavante pubblicate fra le Pittoriche (Tom. III, p. 328-329, ediz. di Milano), una a Taddeo Gaddi da Firenze de' 7 febbraio 1483, l'altra a Niccolò Gaddi del 1484, parlano di un Messale miniato ordinatogli da un Vescovo di Brettagna, che aveva già fatto e consegnato al medesimo vescovo, di cui tace il nome. Altra memoria di Attavante è in un documento riferito dal Gaye (*Carteggio ec.*, II, 455). In esso si legge che Vante fu uno de' maestri chiamati nel 1503 a giudicare dove fosse da collocare il David di Michelangiolo.

L'Albertini (*Memoriale* più volte citato) dice che Vante fece le *palle della Terra*, cioè la sfera terrestre, nel famoso orologio di Lorenzo della Volpaja, del quale è parlato nella Vita di Alesso Baldovinetti e nelle sue note.

Finalmente, facciamo avvisato ai nostri leggitori, che nel progresso di questo lavoro avremo occasione di tornar sulle miniature operate da Attavante e da altri.

GHERARDO,

MINIATORE FIORENTINO

[Nato . . — Operava anche su' primi anni del secolo XVI.]

Veramente, che di tutte le cose perpetue che si fanno con colori, nessuna più resta alle percosse de' venti e dell' acque, che il musaico. E ben lo conobbe in Fiorenza, ne' tempi suoi, Lorenzo vecchio de' Medici;[1] il quale, come persona di spirito e speculatore delle memorie antiche, cercò di rimettere in uso quello che molti anni era stato nascoso:[2] e perchè grandemente si dilettava delle pitture e delle sculture, non potette anco non dilettarsi del musaico. Laonde, veggendo che Gherardo allora miniatore, e cervello sofistico, cercava le difficultà di tal magistero; come persona che sempre aiutò quelle persone, in chi vedeva qualche seme e principio di spirito e d' ingegno; lo favorì grandemente. Onde, messolo in compagnia di Domenico del Ghirlandaio, gli fece fare dagli Operai di Santa Maria del Fiore allogazione delle cappelle delle crociere; e per la prima, di quella del Sagramento, dov' è il corpo di San Zanobi.[3] Per lo che Gherardo, assottigliando l' ingegno, arebbe fatto con Domenico mirabilissime cose, se la morte non vi si fusse interposta; come si

[1] Per Lorenzo il vecchio, intende qui il Vasari Lorenzo il Magnifico; non già il fratello di Cosimo *pater patriæ*.

[2] * Come può dir qui il Vasari, che il musaico era stato *molti anni nascoso*, quando nella Vita d' Alesso Baldovinetti descrive i nuovi lavori di musaico che, oltre al restauro degli antichi, egli fece nel San Giovanni? e dopo che sappiamo che quei restauri furono fatti nel 1483, cioè al tempo stesso, almeno, in che operava Gherardo? Oltre Firenze, in Venezia, in Orvieto ed altrove si esercitava contemporaneamente l' arte del musaico con gran successo.

[3] * Vedi l' ultima nota di questa Vite.

GHERARDO.

può giudicare dal principio della detta cappella, che rimase imperfetta. [1]

Fu Gherardo, oltre al musaico, gentilissimo miniatore; e fece anco figure grandi in muro: e fuor della porta alla Croce è, in fresco, un tabernacolo di sua mano; e un altro n'è in Fiorenza, a sommo della Via Larga, molto lodato. [2] E nella facciata della chiesa di San Gilio, a Santa Maria Nuova, dipinse sotto le storie di Lorenzo di Bicci, dov' è la consegrazione di quella chiesa fatta da papa Martino V, quando il medesimo papa dà l'abito allo spedalingo e molti privilegi: nella quale storia erano molto meno figure di quello che pareva ch'ella richiedessi, per essere tramezzata da un tabernacolo; dentro al quale era una Nostra Donna, che ultimamente è stata levata da Don Isidoro Montaguto, moderno spedalingo di quel luogo, per rifarvi una porta principale della casa; e statovi fatto ridipignere da Francesco Brini, pittore fiorentino giovane, il restante di quella storia. [3] Ma, per tornare a Gherardo, non sarebbe quasi stato possibile che un maestro ben pratico avesse fatto, se non con molta fatica e diligenza, quello che egli fece in quell' opera benissimo lavorata in fresco. Nel medesimo spedale miniò Gherardo, per la chiesa, un'infinità di libri, e alcuni per Santa Maria del Fiore di Fiorenza, ed alcuni altri per Mattia Corvino, re d'Ungheria: [4] i quali, sopravvenuta la morte del detto re, insieme con altri

[1] Nella Vita poi di Domenico Ghirlandaio sentesi che la cagione dell'esser rimasta imperfetta, fu la morte dello stesso Lorenzo il Magnifico. Questa dunque essendo avvenuta nel 1494, può ragionevolmente credersi che il musaico, di che qui si discorre, fosse cominciato pochi anni prima. — * Ora non esiste più nulla.

[2] Quello che vedesi all'estremità di Via Larga, presso la piazza di San Marco, è stato assai sfigurato dai ritocchi.

[3] * Di questo Francesco Brini, da non confondere con altro pittore del medesimo nome, vissuto nel secolo XVII, in un ricordo tra' fogli manoscritti posseduti da Pietro Bigazzi, si trova registrato *un quadro con Madonna in trono, Bambino in braccio, San Giovan Batista e San Jacopo*, 1578.

[4] * Mattia Corvino, emulo di Lorenzo il Magnifico nel proteggere le lettere e gli uomini d'ingegno, raccolse un numero considerevole di codici per la biblioteca da lui fondata a Buda; e teneva a' suoi stipendi molti amanuensi perchè gli copiassero in Firenze, Roma, ed altrove, i manoscritti più preziosi. La sua biblioteca, che ascendeva a cinquantamila volumi, fu depredata dai Turchi nel 1527.

di mano di Vante e d'altri maestri che per lo detto re lavorarono in Fiorenza, furono pagati e presi dal magnifico Lorenzo de' Medici, e posti nel numero di quelli tanto nominati che preparavano per far la libreria;[1] e poi da papa Clemente VII fu fabbricata, ed ora dal duca Cosimo si dà ordine di pubblicare.[2] Ma di maestro di minio divenuto, come si è detto, pittore, oltre l'opere dette, fece in un gran cartone alcune figure grandi per i Vangelisti che di musaico aveva a fare nella cappella di San Zanobi. E prima che gli fusse fatta fare dal magnifico Lorenzo de' Medici l'allogazione di detta cappella, per mostrare che intendeva la cosa del musaico, e che sapeva fare senza compagno, fece una testa grande di San Zanobi quanto il vivo; la quale rimase in Santa Maria del Fiore, e si mette ne' giorni più solenni in sull'altare di detto Santo, o in altro luogo, come cosa rara.[3]

Mentre che Gherardo andava queste cose lavorando, furono recate a Fiorenza alcune stampe di maniera tedesca, fatte da Martino[4] e da Alberto Duro; perchè, piacendogli molto quella sorte d'intaglio, si mise col bulino a intagliare, e ritrasse alcune di quelle carte benissimo; come si può veder in certi pezzi che ne sono nel nostro Libro, insieme con alcuni disegni di mano del medesimo.[5] Dipinse Gherardo molti quadri, che furono mandati di fuori; de' quali uno n'è in Bologna, nella chiesa di San Domenico, alla cappella di Santa Caterina da Siena, dentrovi essa Santa benissimo dipinta.[6] E

[1] * De' lavori di minio operati da Gherardo, dal Boccardino, più sotto nominato, e da altri miniatori, terremo proposito in altro luogo opportuno; come abbiamo detto in fine del *Commentario* alla Vita di Don Bartolommeo abate di San Clemente.

[2] Cioè d'aprirla a benefizio del pubblico. Parlasi qui della insigne biblioteca Laurenziana, la quale tra l'immenso numero di codici che contiene, ne ha parecchi adorni di preziosissime miniature.

[3] Continua l'uso d'esporla sull'altare ch'ergesi in mezzo di chiesa il giorno della festa di San Zanobi.

[4] Martin Schön, o Schongauer, detto comunemente Buon Martino. Trovasi il nome di lui variato dagli scrittori in più di trenta maniere, che tutte son registrate dall'abate Zani nella sua *Enciclopedia metodica*, parte I, tom. XVII, nota 34.

[5] * Vedi l'ultima nota di questa Vita.

[6] * Ora è nella Pontificia Pinacoteca di Bologna. Rappresenta lo sposalizio

in San Marco di Firenze fece, sopra la tavola del Perdono, un mezzo tondo pieno di figure molto graziose.[1] Ma quanto sodisfaceva costui agli altri, tanto meno sodisfaceva a se in tutte le cose, eccetto nel musaico; nella qual sorte di pittura fu più tosto concorrente che compagno a Domenico Ghirlandaio. E se fusse più lungamente vivuto, sarebbe in quello divenuto eccellentissimo: perchè vi durava fatica volentieri, e aveva trovato in gran parte i segreti buoni di quell' arte.

Vogliono alcuni che Attavante, altrimenti Vante, miniator fiorentino, del quale si è ragionato di sopra in più d' un luogo,[2] fusse, siccome fu Stefano, similmente miniatore fiorentino,[3] discepolo di Gherardo; ma io tengo per fermo, rispetto all' essere stato l' uno e l' altro in un medesimo tempo, che Attavante fusse piuttosto amico, compagno e coetaneo di Gherardo, che discepolo. Morì Gherardo essendo assai ben oltre con gli anni, lassando a Stefano suo discepolo tutte le cose sue dell'arte. Il quale Stefano, non molto dopo datosi all' architettura, lasciò il miniare e tutte le cose sue appartenenti a quel mestiero al Boccardino vecchio, il qual miniò la maggior parte de' libri che sono nella Badia di Firenze.[4]

zio della Serafica Senese, alla presenza di Nostra Donna, e dei Santi Giovanni Evangelista, Antonio abate, Domenico, e re David (Vedi *Catalogo della Pontificia Pinacoteca di Bologna* di Gaetano Giordani, al N. 101, ediz. del 1844.)

[1] Questo mezzo tondo è smarrito.

[2] Nella vita di B. Gio. Angelico, e in quella di D. Bartolommeo della Gatta.

[3] * Questo Stefano miniatore nel 1508 stimò alcuni minii fatti da Attavante di Gabbriello per la sagrestia di Santa Maria del Fiore. (Vedi volume IV, pag. 40, nota 3 di questo *Vasari*.) Abbiamo poi ragione di credere, che egli sia una stessa persona con Stefano di Tommaso miniatore, da Firenze, il quale fu uno degli esecutori del testamento fatto dal pittore Lorenzo di Credi nel 1531; essendochè questo Tommaso di Stefano ha comuni collo Stefano qui rammentato dal Vasari, il nome, la patria, la professione e il tempo in che viveva. (Vedi Gaye, *Carteggio* ec. I, 376.)

[4] * Due furono i Boccardini, ed ambidue miniatori. Il vecchio qui nominato dal Vasari, si chiamò Giovanni di Giuliano; l'altro fu Francesco suo figliuolo. Sì l' uno come l'altro si trovano registrati nel vecchio libro o ruolo dell'Arte con l'anno 1525, così: *Giovanni di Giuliano Bochardini miniatore; e Francesco di Giovanni Bochardini miniatore.* (Vedi *Memorie di Belle Arti Italiane*, pubblicate dal Gualandi, Serie IV, pag. 176-190.) Dei lavori di minio operati dal Boccardino vecchio, vedi la nostra promessa alla nota 1 a pag. 62 di questo volume.

Morì Gherardo d' anni sessantatrè; e furono le opere sue intorno agli anni di nostra salute 1470. [1]

1 * È stato osservato, che l' anno circa il quale il Vasari dice che *furon le opere* di qualche artefice, per lo più è l' anno o della sua morte, o in cui cessò di lavorare. Qui peraltro non può ammettersi tal supposizione, imperocchè il musaico della cappella di San Zanobi fu cominciato forse venti anni dopo il 1470; e le stampe di Martino Schön e d' Alberto Durero, che, secondo il Vasari, Gherardo prese a copiare, non comparvero in Italia prima che cominciasse il secolo XVI.

DOMENICO GHIRLANDAIO.

DOMENICO GHIRLANDAIO,

PITTORE FIORENTINO.

[Nato 1449 — Morto 1498 circa]

Domenico[1] di Tommaso del Ghirlandaio,[2] il quale per la virtù e per la grandezza e per la moltitudine dell'opere si può dire uno de' principali e più eccellenti maestri dell'età sua, fu dalla natura fatto per essere pittore; e per questo, non ostante la disposizione in contrario di chi l'avea in custodia (che

[1] Nella prima edizione questa Vita del Ghirlandaio comincia nel seguente modo: « Molte volte si trovano ingegni elevati e sottili, che volentieri si darebbono alle arti ed alle scienze, ed eccellentemente le eserciterebbono, se i padri loro gli indirizzassero nel principio a quelle stesse, alle quali naturalmente sono inclinati. Ma spesso avviene che chi li governa, non conoscendo forse più oltre, trascura quello di che più dovrebbe curarsi, e così è cagione che l'ingegni prodotti dalla natura ad ornamento ed utile del mondo, disutilmente rimangon persi. Et quanti abbiam noi veduti seguire una professione lungo tempo, solo per tema di chi li governa, che arrivati poi agli anni maturi l'hanno lasciata in abbandono per un'altra che più loro aggrada? Ed è tanta la forza della natura, che lo inclinato ad una professione molto più frutto vi fa in un mese, che con qualunque studio o fatica non farà un altro in molti anni. Et adviene bene spesso che continuando poi questa tale per lo istinto che ve li tira, fanno ammirare et stupire insieme l'arte et la natura: come a ragione la fece stupire Domenico di Tommaso Ghirlandaio ec. »

[2] * Il suo vero cognome fu Bigordi, come si trova nella sua denunzia, e com'egli stesso scrisse nelle pitture del coro di Santa Maria Novella (V. nota 3, pag. 74). Il Baldinucci lo disse malamente *De Gordi*, e peggio il Del Migliore e l'Orlandi nell'*Abbecedario*, lo fecero de' *Curradi*, ingannati dal nome di Corrado, ch'era quello dell'avo di Domenico. Fa però maraviglia come il Lanzi ripetesse l'errore stesso, e meno scusabile è il moderno storico della *Pittura Italiana*, il quale, a proposito del Ghirlandaio, ha perpetuato cotesto altri vecchi errori intorno all'anno della sua nascita, e più pongono il 1451; ma dalla denunzia dei beni che nel 1480 fece Tommaso Bigordi, si vede che il suo figliuolo Domenico era nato nel 1449. Per li ascendenti e discendenti di questa famiglia, vedi l'*albero genealogico* posto in fine di questa Vita.

molte volte impedisce i grandissimi frutti dagli ingegni nostri, occupandoli in cose dove non sono atti, deviandoli da quelle in che sono naturati), seguendo l'instinto naturale, fece a sè grandissimo onore, ed utile all'arte ed ai suoi, e fu diletto grande della età sua. Questi fu posto dal padre all'arte sua dell'orafo;[1] nella quale egli era più che ragionevole maestro; e di sua mano erano la maggior parte de' voti d'argento che già si conservavano nell'armario della Nunziata, e le lampane d'argento della cappella, tutte disfatte nell'assedio della città, l'anno 1529.[2] Fu Tommaso il primo che trovasse e mettesse in opera quell'ornamento del capo delle fanciulle fiorentine, che si chiamano ghirlande; donde ne acquistò il nome del Ghirlandaio, non solo per esserne lui il primo inventore,[3] ma per averne anco fatto un numero infinito e di rara bellezza; tal che non parea piacessino se non quelle che della sua bottega fussero uscite. Posto, dunque, all'arte dell'orefice, non piacendogli quella, non restò di continuo di disegnare. Perchè, essendo egli dotato dalla natura d'uno spirito perfetto e d'un gusto mirabile e giudicioso nella pittura, quantunque orafo nella sua fanciullezza fosse, sempre al disegno attendendo, venne sì pronto e presto e facile, che molti dicono che, mentre che all'orefice dimorava, ritraendo ogni persona che da bottega passava, li

[1] L'arte dell'orafo ha dato una gran parte dei professori del disegno che hanno illustrato Firenze. Lasciando stare il Ghirlandaio di cui è ora discorso, l'Orgagna, Luca della Robbia, il Ghiberti, il Brunelleschi, il Verrocchio, Andrea del Sarto, e finalmente il bizzarro Cellini, tutti in principio sono stati orefici. A questi se ne potrebbero aggiungere altri moltissimi, come il Finiguerra, Masolino da Panicale, Antonio Pollaiolo, Sandro Botticelli ec.; ma qui abbiam voluto dare un cenno dei principali, non un elenco di tutti.

[2] * Vedi la nota 1, pag. 283, Vol III di questa edizione.

[3] * Chi crederà che dica il vero il Vasari, quando asserisce che Tommaso fu il primo a mettere in opera le ghirlande, mentre e le pitture de' primi maestri, e gli Statuti suntuarj del secolo XIV, dimostrano da lungo tempo invalso il costume nelle fanciulle di ornarsi il capo di corone d'argento, o d'oro, secondo la ricchezza loro? Tommaso fu detto del Grillandaio, o perchè facesse il venditore di ghirlande, o perchè fosse figliuolo d'uno che esercitava quest'arte. Oltre a ciò, è da avvertire che nella denunzia di Tommaso del Ghirlandaio, egli si chiama *sensale*, e non orafo, come vuole il Vasari. Tuttavia non è improbabile che Tommaso avesse in prima fatta l'arte dell'orafo, e che, quando fece le sue denunzie, cioè nel 1480, fosse *sensale*.

faceva subito somigliare: come ne fanno fede ancora nell'opere sue infiniti ritratti, che sono di similitudini vivissime. Furono le sue prime pitture in Ognissanti, la cappella de' Vespucci, dov'è un Cristo morto ed alcuni Santi, e sopra un arco una Misericordia; nella quale è il ritratto di Amerigo Vespucci che fece le navigazioni dell' Indie: [1] e nel refettorio di detto luogo fece un Cenacolo, a fresco. [2] Dipinse in Santa Croce, all'entrata della chiesa a man destra, la storia di San Paolino; [3] onde acquistando fama grandissima e in credito venuto, a Francesco Sassetti lavorò, in Santa Trinita, una cappella con istorie di San Francesco; la quale opera è mirabilmente condotta, e da lui con grazia, con pulitezza e con amor lavorata. [4] In questa contraffece egli e ritrasse il ponte a Santa Trinita col palazzo degli Spini; fingendo, nella prima faccia, la storia di San Francesco quando apparisce in aria e resuscita quel fanciullo; dove si vede in quelle donne, che lo veggono resuscitare, il dolore della morte nel portarlo alla sepoltura, e l'allegrezza e la maraviglia nella sua resurrezione: contraffecevi i frati che escon di chiesa, co' becchini, dietro alla croce, per sotterrarlo, fatti molto naturalmente; e così altre figure che si maravigliano di quello effetto, che non danno altrui poco piacere: dove sono ritratti Maso degli Albizzi, messer Agnolo Acciaiuoli, messer Palla Strozzi, notabili cittadini e nelle istorie di quella città assai nominati. In un'altra fece quando San Francesco, presente il vicario, rifiuta la eredità a Pietro Bernardone suo padre, e piglia l'abito di sacco, cignendosi con la corda: e nella faccia del mezzo, quando egli va a Roma a papa Onorio, e fa confermar la regola sua, presentando di gennaio le rose a quel pontefice. Nella quale storia finse la sala del concistoro, co' car-

[1] Nel rimodernare questa cappella nel 1618, quando fu ceduta ai Baldovinetti, venne dato di bianco alle pitture del Ghirlandaio (Bottari)

[2] * Questo affresco esiste ancora, ma l'umidità lo ha molto accecato, e sempre più va guastandolo. Accanto al piè sinistro del Giuda, nella cornice del quadro è scritto l'anno MCCCCLXXX.

[3] Ora più non si vede.

[4] Le pitture di questa cappella si sono ben mantenute. Furono intagliate in rame dal cav. Carlo Lasinio su i disegni di Gio. Paolo suo figlio, il quale per mezzo della litografia pubblicò i contorni d'alcune bellissime teste lucidate sugli originali.

dinali che sedevano interno, e certe scalee che salivano in quella; accennando certe mezze figure ritratte di naturale, ed accomodandovi ordini d' appoggiatoi per la salita: e fra quelli ritrasse il magnifico Lorenzo vecchio de' Medici. Dipinsevi medesimamente, quando San Francesco riceve le stimate; e nell'ultima fece quando egli è morto, e che i frati lo piangono: dove si vede un frate che gli bacia le mani; il quale effetto non si può esprimer meglio nella pittura; senza che e' v' è un vescovo parato, con gli occhiali al naso, che gli canta la vigilia; che il non sentirlo solamente, lo dimostra dipinto. Ritrasse, in due quadri che mettono in mezzo la tavola, Francesco Sassetti ginocchioni in uno, e nell' altro madonna Nera, sua donna,[1] ed i suoi figliuoli (ma questi nell' istoria di sopra, dove si resuscita il fanciullo), con certe belle giovani della medesima famiglia, che non ho potuto ritrovar i nomi; tutte con gli abiti[2] e portature di quella età: cosa che non è di poco piacere. Oltra ch' e' fece nella volta quattro Sibille; e, fuori della cappella, un ornamento sopra l' arco nella faccia dinanzi, con una storia, dentrovi quando la Sibilla Tiburtina fece adorar Cristo a Ottaviano imperatore; che, per opera in fresco, è molto praticamente condotta e con una allegrezza di colori molto vaghi.[3] Ed insieme accompagnò questo lavoro con una tavola, pur di sua mano, lavorata a tempera, quale ha dentro una Natività di Cristo da far maravigliare ogni persona intelligente: dovo ritrasse sè medesimo, e fece alcune teste di pastori, che sono tenute cosa divina.[4] Della quale Sibilla, e d' altre cose di quell' opera, sono nel nostro Libro disegni bellissimi fatti di chiaroscuro, e particolarmente la prospettiva del ponte a Santa Trinita.

[1] * Sotto la figura di Nera Sassetti è scritto a grandi lettere romane: A. D. MCCCCLXXXV; e sotto quella di Francesco: XV DECEMBRIS. Questo, come si vede, è l'anno e il giorno in che quegli affreschi furono compiuti.

[2] Gli abiti di queste figure muliebri sono stati in qualche parte sgraffiati dalle scale appoggiatevi in occasione d' addobbare a festa la chiesa.

[3] La storia dipinta sopra l' arco della cappella Sassetti è perita.

[4] * Questa tavola, che porta scritto l' anno MCCCCLXXXV, ora si conserva nella Galleria della Accademia delle Belle Arti, e se ne vede un intaglio nella più volte citata opera della Galleria medesima illustrata.

Dipinse a' Frati Ingesuati una tavola per l'altar maggiore, con alcuni Santi ginocchioni; cioè San Giusto, vescovo di Volterra,[1] che era titolo di quella chiesa; San Zanobi, vescovo di Firenze; un Angelo Raffaello, ed un San Michele armato di bellissime armadure, ed altri Santi: e, nel vero, merita in questo lode Domenico; perchè fu il primo che cominciassa a contraffar con i colori alcune guarnizioni ed ornamenti d'oro, che insino allora non si erano usate; e levò via in gran parte quelle fregiature che si facevano d'oro a mordente o a bolo, le quali erano più da drappelloni che da maestri buoni. Ma più che l'altre figure, è bella la Nostra Donna che ha il figliuolo in collo e quattro Angioletti attorno. Questa tavola, che, per cosa a tempera, non potrebbe meglio esser lavorata, fu posta allora fuor della porta a Pinti, nella chiesa di que' frati; ma perchè ella fu poi, come si dirà altrove, rovinata, ell'è oggi nella chiesa di San Giovannino, dentro alla porta a San Pier Gattolini, dove è il convento di detti Ingesuati.[2] E nella chiesa di Cestello fece una tavola, finita da David e Benedetto suoi fratelli, dentrovi la Visitazione di Nostra Donna, con alcune teste di femmine vaghissime e bellissime.[3] Nella chiesa degl'Innocenti fece a tempera una tavola de' Magi, molto lodata; nella quale sono teste bellissime, d'aria e di fisonomia varie, così di giovani come di vecchi; e particolarmente nella testa della Nostra Donna si conosce quella onesta bellezza e grazia, che nella madre del Figliuol di Dio può esser fatta dall'arte:[4] ed in San Marco, al tramezzo della chiesa, un'altra tavola; e nella foresteria, un cenacolo; con diligenza l'uno e l'altro condotto:[5] ed in casa di Giovanni Tornabuoni, un tondo con la storia de' Magi, fatto con diligenza:[6] allo Speda-

---

[1] * Avrebbe detto meglio, arcivescovo di Luna.

[2] * Questa veramente stupenda tavola si conserva tuttavia nella medesima chiesa, oggi detta della Calza; ed è situata nella parete dietro l'altar maggiore. Nella minuta descrizione del Vasari non è da avvertire se non che, oltre le dieci figure nominate, non vi sono altri Santi com'egli dice.

[3] Nel 1812 fu spedita al Museo di Parigi, ove si trova tuttora.

[4] * Questa maravigliosa tavola è sempre al suo posto, ed ha la data del MCCCCLXXXVIII.

[5] * La tavola è smarrita; il Cenacolo sussiste ancora.

[6] * Passò nel palazzo Pandolfini in via San Gallo, poi andò venduto in Inghilterra.

letto, per Lorenzo vecchio de' Medici, la storia di Vulcano; dove lavorano molti ignudi, fabbricando con le martella saetta a Giove:[1] e in Fiorenza, nella chiesa d' Ognissanti, a concorrenza di Sandro di Botticello, dipinse a fresco un San Girolamo, che oggi è allato alla porta che va in coro; intorno al quale fece una infinità d'instrumenti e di libri da persone studiose. Questa pittura, insieme con quella di Sandro di Botticello, essendo occorso a' frati levare il coro del luogo dove era, è stata allacciata con ferri e traportata nel mezzo della chiesa, senza lesione, in questi proprj giorni che queste Vite la seconda volta si stampano.[2] Dipinse ancora l'arco sopra la porta di Santa Maria Ughi;[3] ed un tabernacolino all'Arte de' Linaiuoli: similmente un San Giorgio, molto bello, che ammazza il serpente, nella medesima chiesa d'Ognissanti.[4] E, per il vero, egli intese molto bene il modo del dipignere in muro, e facilissimamente lo lavorò; essendo nientedimanco nel comporre le sue cose molto leccato.

Essendo poi chiamato a Roma da papa Sisto IV a dipignere, con altri maestri, la sua cappella; vi dipinse quando Cristo chiama a sè dalle reti Pietro ed Andrea, e la Resurrezione di esso Gesù Cristo; della quale oggi è guasta la maggior parte, per essere ella sopra la porta, rispetto allo avervisi avuto a rimetter un architrave che rovinò.[5] Era, in questi tempi medesimi, in Roma Francesco Tornabuoni, onorato e ricco mercante ed amicissimo di Domenico; al quale essendo morta la donna sopra parto, come s'è detto in Andrea Ver-

[1] Lo Spedaletto è presentemente una casa di fattoria de' principi Corsini, presso Volterra. La pittura che ai giorni del Bottari era assai guasta, si mantiene ancora, ma in cattivo stato.

[2] * Ciò fu nel 1564, come dice il Vasari stesso nella Vita di Sandro Botticelli. L' affresco porta segnato l'anno 1480.

[3] Nel 1785 fu demolita la chiesa, e la pittura ch' era sopra la porta, rimase, in conseguenza, distrutta.

[4] Non esiste più.

[5] * La Vocazione di San Pietro è tuttavia in essere, e se ne vede un intaglio con la illustrazione nella tavola XIX nel Volume IV dell'*Ape Italiana di Belle Arti*, Giornale di Roma; e nella tavola CXLII del vol. VIII del *Vaticano descritto e illustrato* da Erasmo Pistolesi. La Resurrezione di Cristo finì di perire nel disfacimento di un muro, e fu rifatta poi da un tale Arrigo Fiammingo, dice il Lanzi.

rocchio,[1] ed avendo, per onorarla come si convenìa alla nobiltà loro, fattole fare una sepoltura nella Minerva; volle anco che Domenico dipignesse tutta la faccia dove ell'era sepolta, ed, oltre a questo, vi facesse una piccola tavoletta a tempera. Laonde in quella parete fece quattro storie; due di San Giovanni Batista, e due della Nostra Donna; le quali veramente gli furono allora molto lodate.[2] E provò Francesco tanta dolcezza nella pratica di Domenico, che, tornandosene quello a Fiorenza, con onore e con danari lo raccomandò per lettere a Giovanni suo parente, scrivendoli quanto e' lo avesse servito bene in quell'opera, e quanto il papa fusse satisfatto delle sue pitture. Le quali cose udendo Giovanni, cominciò a disegnare di metterlo in qualche lavoro magnifico, da onorare la memoria di sè medesimo, e d'arrecare a Domenico fama e guadagno.

Era per avventura in Santa Maria Novella, convento de'Frati Predicatori, la cappella maggiore dipinta già da Andrea Orgagna, la quale, per essere stato mal coperto il tetto della volta, era in più parti guasta dall'acqua. Per il che già molti cittadini l'avevano voluta rassettare, ovvero dipignerla di nuovo; ma i padroni, che erano quelli della famiglia de' Ricci, non se n'erano mai contentati, non potendo essi far tanta spesa, nè volendosi risolvere a concederla ad altrui che la facesse, per non perdere la jurisdizione del padronato ed il segno dell'arme loro, lasciatagli dai loro antichi. Giovanni adunque, desideroso che Domenico gli facesse questa memoria, si mise intorno a questa pratica, tentando diverse vie; ed in ultimo promise a'Ricci far tutta quella spesa egli, e che li ricompenserebbe in qualcosa, e farebbe metter l'arme loro nel più evidente ed onorato luogo che fusse in quella cappella. E così rimasi d'accordo, e fattone contratto e instrumento molto stretto, del tenore ragionato di sopra, logò Giovanni a Domenico quest'opera, con le storie medesime che erano dipinte prima; e fecero, che il prezzo fusse ducati mil-

[1] * Cioè, come si dirà, perchè la Vita del Verrocchio è posta dopo quella del Ghirlandaio. L'Autore non avvertì al diverso ordine da esso dato alle *Vite* dalla prima alla seconda edizione.

[2] Più non si veggono tali pitture nella Minerva.

ledugento d'oro larghi, ed in caso che l'opera gli piacesse, fussino dugento più. Per il che Domenico mise mano all'opera, nè restò che egli in quattro anni l'ebbe finita; il che fu nel 1485;[1] con grandissima satisfazione e contento di esso Giovanni: il quale, chiamandosi servito e confessando ingenuamente che Domenico aveva guadagnati i dugento ducati del più, disse che arebbe piacere che e' si contentasse del primo pregio; e Domenico, che molto più stimava la gloria e l'onore che le ricchezze, gli largì subito tutto il restante, affermando che aveva molto più caro lo avergli satisfatto, che lo essere contento del pagamento. Appresso, Giovanni fece fare due armi grandi di pietra, l'una de' Tornaquinci, l'altra de' Tornabuoni, e metterle ne' pilastri fuori d'essa cappella; e nell'arco, altre arme di detta famiglia divisa in più nomi e più arme; cioè, oltre alle due dette, Giachinotti, Popoleschi, Marabottini e Cardinali. E quando poi Domenico fece la tavola dell'altare, nell'ornamento dorato, sotto un arco, per fine di quella tavola, fece mettere il tabernacolo del Sacramento, bellissimo; e nel frontispizio di quello fece uno scudicciuolo d'un quarto di braccio, dentrovi l'arme de' padroni detti, cioè de' Ricci. Ed il bello fu allo scoprire della cappella; perchè questi cercarono con gran romore dell'arme loro, e finalmente non ve la vedendo, se n'andarono al magistrato degli Otto, portando il contratto Per il che, mostrarono i Tornabuoni esservi posta nel più evidente ed onorato luogo di quell'opera: e benchè quelli esclamassero che ella non si vedeva, fu lor detto che eglino avevano il torto; e che, aven-

[1] L'anno 1485 debbe tenersi per quello in che fu cominciata questa opera vastissima, imperciocchè il Diario MS. di Luca Landucci, citato dal Manni nella *Vita di Domenico del Ghirlandaio* (Raccolta di opuscoli del P. Calogerà, t. 45), dice: « A dì 22 di dicembre 1490, si scoprì la cappella di Santa Maria Novella, » cioè la cappella maggiore. L'aveva dipinta Domenico del Ghirlandaio, e fe» cela dipingere Giovanni Tornabuoni; e fece il coro di legname intorno alla » cappella; che costò, solo la pittura, fiorini mille d'oro. » Questa notizia è confermata da una memoria che, secondo il Fineschi (*Forest. istr. in S. Mar. Nov.*), forse fu composta dal Poliziano, e che si trova scritta nel campo della storia quando l'angelo appare a Zaccheria, mentre sta sacrificando nel tempio: la quale dice: AN. MCCCCLXXXX, QVO PVLCHERRIMA CIVITAS OPIBVS VICTORIIS ARTIBVS AEDIFICIISQVE NOBILIS COPIA SALVBRITATE PACE PERFRVEBATVR. Nel 1491 fu compiuto il finestrone a vetri dipinti, fatto da un certo Alessandro fiorentino.

dola fatta metter in così onorato luogo, quando era quello, essendo vicina al Santissimo Sagramento, se ne dovevano contentare. E così fu deciso che dovesse stare, per quel magistrato, come al presente si vede. Ma se questo paresse ad alcuno fuor delle cose della Vita che si ha da scrivere, non gli dia noia; perchè tutto era nel fine del tratto della mia penna; e serve, se non ad altro, a mostrare quanto la povertà è preda delle ricchezze, e che le ricchezze accompagnate dalla prudenza conducono a fine, e senza biasimo, ciò che altri vuole.

Ma per tornare alle bell'opere di Domenico; sono in questa cappella, primieramente nella volta i quattro Evangelisti, maggiori del naturale; e nella parete della finestra, storie di San Domenico e San Pietro martire, e San Giovanni quando va al deserto, e la Nostra Donna annunziata dall'Angelo, e molti Santi avvocati di Fiorenza ginocchioni, sopra le finestre; e dappiè v'è ritratto di naturale Giovanni Tornabuoni da man ritta, e la donna sua da man sinistra, che dicono esser molto naturali. Nella facciata destra sono sette storie scompartite; sei di sotto, in quadri grandi quanto tien la facciata, ed una ultima di sopra, larga quanto son due istorie e quanto serra l'arco della volta; e nella sinistra, altrettante di San Giovan Batista. La prima della facciata destra è quando Giovacchino fu cacciato del tempio:[1] dove si vede nel volto di lui espressa la pazienza; come in quel di coloro, il dispregio e l'odio che i Giudei avevano a quelli che, senza avere figliuoli, venivano al tempio. E sono in questa storia, dalla parte verso la finestra, quattro uomini ritratti di naturale; l'uno de' quali, cioè quello che è vecchio e raso e in cappuccio rosso, è Alesso Baldovinetti, maestro di Domenico nella pittura e nel musaico:[2] l'altro, che è in capelli e che si tiene una mano al fianco ed ha un mantello rosso e sotto una vesticciuola azzurra, è Domenico stesso, maestro

[1] Soggetto tratto da un libro apocrifo, composto, si crede, dagli eretici Ebioniti, e pubblicato col titolo di *Protevangelium Sancti Jacobi*. V. Fabric. *Codex Apocryph.*

[2] Il Landucci, nel citato MS. e il Manni nell'Illustrazione XIII del Tomo XVIII dei *Sigilli* ne hanno esservato, dietro alcune antiche memorie, che il ritratto qui descritto non è d'Alesso Baldovinetti, ma di Tommaso padre del pittore

dell'opera, ritrattosi in uno specchio da sè medesimo:[1] quello che ha una zazzera nera con certe labbra grosse, è Bastiano da San Gemignano, suo discepolo e cognato;[2] e l'altra, che volta le spalle ed ha un berrettino in capo, è Davidde Ghirlandaio, pittore, suo fratello: i quali tutti, per chi gli ha conosciuti, si dicono esser veramente vivi e naturali. Nella seconda storia è la Natività della Nostra Donna, fatta con una diligenza grande; e tra le altre cose notabili che egli vi fece, nel casamento o prospettiva è una finestra che dà il lume a quella camera, la quale inganna chi la guarda. Oltra questo, mentre Sant'Anna è nel letto e certe donne la visitano, pose alcune femmine che lavano la Madonna con gran cura: chi mette acqua, chi fa la fasce, chi fa un servizio, chi ne fa un altro; e mentre ognuna attende al suo, vi è una femmina che ha in collo quella puttina, e ghignando la fa ridere, con una grazia donnesca degna veramente di un'opera simile a questa; oltre a molti altri affetti che sono in ciascuna figura.[3] Nella terza, che è la prima sopra, è quando la Nostra Donna saglie i gradi del tempio; dov'è un casamento che si allontana assai ragionevolmente dall'occhio: oltra che, v'è uno ignudo che gli fu allora lodato per non se ne usar molti; ancorchè e' non vi fosse quella intera perfezione, come in quelli che si son fatti ne' tempi nostri, per non essere eglino tanto eccellenti. Accanto a questa è lo Sposalizio di Nostra Donna; dove dimostrò la collera di coloro che si sfogano nel rompere le verghe che non fiorirono come quella di Giuseppe, la quale storia è copiosa di figure in uno accomodato casamento. Nella quinta si veggono arrivare i Magi in Betlelem, con gran numero di uomini, cavalli e dromedari, e altre cose varie; storia certamente accomodata. Ed accanto a questa è la sesta, la quale è la crudele impietà fatta da Erode agl'Innocenti;

[1] * Dal quale il Vasari cavò quello dato inciso nella edizione del 1568.

[2] * Questi è Bastiano Mainardi, del quale il Vasari stesso parla più sotto. Crediamo di aver potuto riconoscere in questa storia appunto la mano del Mainardi, segnatamente nelle figure del Sacerdote e del San Giovacchino.

[3] * In questa storia è da notare una cosa. Dentro il primo dei tre rettangoli che fan parte degli ornamenti del letto, si legge BIGHORDI, e nel terzo, GRILLANDAI, alludendo con queste due parole al primitivo e vero cognome di Domenico; e al soprannome, divenuto poi cognome anch'esso.

dove si vede una baruffa bellissima di femmine e di soldati e cavalli che le percuotono ed urtano. E nel vero, di quante storie vi si vede di suo, questa è la migliore; perchè ella è condotta con giudizio, con ingegno ed arte grande. Conóscevisi l'impia volontà di coloro che comandali da Erode, senza riguardare le madri, uccidono quei poveri fanciullini; fra i quali si vede uno che ancora appiccato alla poppa muore per le ferite ricevute nella gola, onde sugge, per non dir beve, dal petto non meno sangue che latte: cosa veramente di sua natura, e per essar fatta nella maniera ch'ella è, da tornar viva la pietà dove ella fusse ben morta.[1] Evvi ancora un soldato che ha tolto per forza un putto; e mentre, correndo con quello, se lo stringe in sul petto per ammazzarlo, se gli vede appiccata a'capelli la madre di quello con grandissima rabbia; e facendogli fare arco della schiena, fa che si conosce in loro tre effetti bellissimi: uno è la morte del putto, che si vede crepare; l'altro, l'impietà del soldato che, per sentirsi tirare sì stranamente, mostra l'affetto del vendicarsi in esso putto; il terzo è che la madre, nel veder la morte del figliuolo, con furia e dolore e sdegno cerca che quel traditore non parta senza pena: cosa veramente più da filosofo mirabile di giudizio, che de pittore. Sonvi espressi molti altri affetti, che chi li guarda conoscerà, senza dubbio, questo maestro essere stato in quel tempo eccellente. Sopra questa, nella settima, che piglia le due storie e cigne l'arco della volta, è il Transito di Nostra Donna e la sua Assunzione, con infinito numero d'Angeli, ed infinite figure e paesi ed altri ornamenti, di che egli soleva abbondare in quella sua maniera facile e pratica. Dall'altra faccia, dove sono le storie di San Giovanni, nella prima è quando Zaccheria sacrificando nel tempio, l'Angelo gli appare, e per non crederg!i ammutolisce: nella quale storia, mostrando che a'sacrifizj de'tempj concorrono sempre le persone più notabili, per farla più onorata ritrasse un buon numero di cittadini fiorentini che governavano allora quello stato; e particularmente tutti quelli di casa Tornabuoni, i giovani ed i vecchi. Oltre a questo, per

[1] « Qui vive la pietà quando è ben morta. »
DANTE, *Inferno*, XX.

mostrare che quella età fioriva in ogni sorte di virtù e massimamente nelle lettere, fece in cerchio quattro mezze figure che ragionano insieme, appiè della storia; i quali erano i più scienziati uomini che in que' tempi si trovassero in Fiorenza; e sono questi: il primo è messer Marsilio Ficino, che ha una veste da canonico; il secondo, con un mantello rosso ed una becca nera al collo, è Cristofano Landino, e Demetrio Greco che se gli volta; e, in mezzo a questi, quello che alza alquanto una mano è messer Angelo Poliziano; i quali son vivissimi e pronti.[1] Seguita nella seconda, allato a que-

[1] * Una nota che si legge in fine della Vita del Ghirlandaio, nella edizione senese del P. Della Valle, nomina puntualmente per loro nome le persone ritratte in questa storia. Non sarà quindi inutile di riprodurla anche in queste nostre edizioni; aggiuntovi, segnate di corsivo, le nostre congetture per meglio designare quali sieno i nominati ritratti. — Terminata questa cappella, ne fu fatto un disegno di tutta insieme, intitolato *Ritratti ec.*, e fatte di esso più copie, furono per distribuire alle varie famiglie che n'erano padrone, o che avevano fatta la spesa nell'adornarla. Una di queste copie è presso la famiglia Tornaquinci, e un'altra è pervenuta nelle mani dell'erudito e diligente signor Giovanni di Poggio Baldovinetti. Congiunta con questo disegno è la presente memoria, che dice: « Questo è un » ritratto della cappella Tornabuoni di Santa Maria Novella; nella quale sono » molte persone ritratte dal naturale, non solo gente de' Tornabuoni, ma degli » altri consorti della famiglia de' Tornaquinci, e della famiglia Tornaquinci non » vi è ritratto se non Giovanni e Piero, fratelli, e figliuoli che furono di Fran» cesco di Piero d'un altro Francesco Tornaquinci ec. Ci sono altre persone ono» rate fuora de' consorti de' Tornaquinci, e delle consorterie, come piacque a » chi fece dipingere detta cappella, e per memoria si potrà sempre qui e nella cap» pella riconoscere quelli che vi sono ritratti. Si sono ritrovati i sopraddetti nomi » dalla relazione di Benedetto di Luca Landucci, speziale, per fino dall'anno 1561, » fatta tale relazione a me Vincenzo di Piero Tornaquinci, i quali personaggi » disse aver lui conosciuti tutti vivi, ed aveva ottantanove anni, quando mi » riferì questo, essendo lui sano di corpo e di mente, benchè anco credo che » vivesse alcuni anni più oltre a' detti ottantanove anni. » Le figure del disegno, che erano ritratti, avevano il numero; e quelle della parete sinistra ossia *in cornu epistolae* (cioè nella storia dell'apparizione dell'Angelo a Zaccheria) ne avevano fino in ventuno; i quali numeri erano spiegati così nella relazione: « 1 Giovanni » Tornabuoni, che fece dipingere la cappella. 2 Pietro Popoleschi. 3. Girola» mo Giachinotti. 4. Leonardo di Francesco di messer Simone Tornabuoni, » fratello di Giovanni (*Questi quattro sembrano quelli dal lato dell'Angelo,* » *tutti con cappuccio in capo.*) 5 Messer Giuliano Tornabuoni. 6 Giovanni di » Francesco di Piero Tornaquinci. 7 Gianfrancesco Tornabuoni (*I quali sono* » *forse quei primi tre con cappucci in capo, dal lato di San Zaccheria.*) 8 Giro» lamo Tornabuoni, alias Scarabotto. 9 Messer Simone di Piero di Francesco Tor» nabuoni (*Questi due in capelli, dalla stessa banda, addietro ai tre sopradescritti.*) » 10 Giovambatista Tornabuoni. 11 Messer Luigi Tornabuoni. 12. Piero di » Francesco di Piero Tornaquinci, in capelli. 13. Un prete di San Lorenzo, mo-

sia, la Visitazione di Nostra Donna e Santa Elisabetta; nella quale sono molte donne che l'accompagnano, con portature di quei tempi: e fra loro fu ritratta la Ginevra de' Benci, allora bellissima fanciulla.[1] Nella terza storia, sopra alla prima, è la Nascita di San Giovanni; nella quale è un avvertenza bellissima, che mentre Santa Elisabetta è in letto, e che certe vicine la vengono a vedere, e la balia stando a sedere allatta il bambino, una femmina con allegrezza gnene chiede, per mostrare a quelle donne la novità che in sua vecchiezza aveva fatto la padrona di casa; e finalmente vi è una femmina che porta, all'usanza fiorentina, frutte e fiaschi dalla villa; la quale è molto bella. Nella quarta, allato a questa, è Zaccheria che ancor mutolo stupisce con intrepido animo che sia nato di lui quel putto; e mentre gli è dimandato del nome, scrive in sul ginocchio affisando gli occhi al figliuolo; quale è tenuto in collo da una femmina, con reverenza postasi ginocchione innanzi a lui; e segna con la penna in sul foglio, *Giovanni sarà il suo nome;* non senza ammirazione di molte altre figure, che pare che stiano in forse, se egli è vero o no. Seguita la quinta, quando e' predica alle turbe: nella quale storia si conosce quell'attenzione che danno i popoli nello udir cose nuove; e massimamente nelle teste degli Scribi che ascoltano Giovanni, i quali pare che con un certo modo del viso sbeffino quella legge, anzi l'abbiano in odio: dove sono ritti ed a sedere maschi e femmine, in diverse fogge. Nella sesta si vede San Giovanni battezzare Cristo; nella reverenza del quale mostrò interamente la fede che si debbe avere a Sacramento tale; e perchè questo non fu senza grandissimo frutto, vi figurò molti già ignudi e

» sico 14 Benedetto Dei, buffone (*Questi cinque formano l'altro gruppo nel-* » *l'estremità della storia del lato destro del riguardante — Il buffone Dei fu an-* » *che autore di una cronaca manoscritta.*) 15 Messer Cristofono Landini. 16 Mes- » ser Agnolo Poliziano. 17. Marsilio Ficino 18 Messer Gentile vescovo d'Arezzo » (*de' Becchi, e non già Demetrio Greco, come dice il Vasari*). (Questi quat- » tro letterati sono ritratti in mezze figure dal lato stesso, in basso.) 19 Fede- » rico Sassetti 20 Andrea de' Medici 21 Gianfrancesco Ridolfi. Questi tre ul- » timi erano del banco de' Medici.» (Sono que' tre giovani ritratti anch'essi in mezze figure, in basso dal lato sinistro della storia.)

[1] * Sappiamo per documenti, che la Ginevra de' Benci era già moglie di un Niccolini sino dal 1473.

scalzi che, aspettando d'esser battezzati, mostrano la fede e la voglia scolpita nel viso; ed in fra gli altri, uno che si cava una scarpetta, rappresenta la prontitudine istessa. Nell'ultima, cioè nell'arco accanto alla volta, è la sontuosissima cena di Erode ed il ballo di Erodiade, con infinità di servi che fanno diversi atti in quella storia; oltre la grandezza d'uno edifizio tirato in prospettiva, che mostra apertamente la virtù di Domenico insieme con la dotte pitture.[1]

Condusse a tempera la tavola isolata tutta, e le altre figure che sono ne' sei quadri, che oltre alla Nostra Donna che siede in aria col figliuolo in collo, e gli altri Santi che gli sono intorno, oltra il San Lorenzo ed il Santo Stefano che sono interamente vive, al San Vincenzio e San Pietro martire, non manca se non la parola. Vero è che di questa tavola ne rimase imperfetta una parte, mediante la morte sua; perchè avendo egli già tiratola tanto innanzi, che e' non le mancava altro che il finire certe figure dalla banda di dietro, dov'è la Resurrezione di Cristo, e tre figure che sono in que' quadri, finirono poi il tutto Benedetto e Davidde Ghirlandai, suoi fratelli.[2] Questa cappella fu tenuta cosa bellissi-

[1] Queste pitture del coro di Santa Maria Novella sono state intagliate in rame dal cav. Carlo Lasinio.

[2] * Quando, con improvvido consiglio, nel 1804 fu disfatto il vecchio altare, per costituirvi quello marmoreo di pessimo gusto, che al presente vi si vede, disegnato da Giuseppe Del Rosso, la bella tavola, o tabernacolo, dovette cedere il luogo ad una bruttissima tela di Luigi Sabatelli, e le sue parti principali andar vendute alle Gallerie di Monaco e di Berlino. Non sarà per ciò inutile qui il descriverla più distintamente che il Vasari non ha fatto. Il quadro di mezzo rappresenta Nostra Donna che, invocata da San Domenico e da Santa Maria Maddalena, apparisce loro dentro una gloria celeste, col Divino Figliuolo, l'Arcangelo Michele e San Giovan Batista. Nel pezzo che formava l'ala destra del medesimo, è Santa Caterina da Siena con un libro e un Crocifisso in mano: figura intera, grande quanto il vivo, dentro una nicchia. L'ala sinistra ha la figura di San Lorenzo vestito da diacono; anch'esso dentro una nicchia. Nel quadro che formava la parte postica di quel tabernacolo, e che ora si conserva nella R. Pinacoteca di Berlino, insieme con due altri pezzi che descriveremo più sotto, si ravvisa la mano di David e di Benedetto fratelli di Domenico. In esso è rappresentata la Resurrezione di Cristo. Il Salvatore sostenuto sopra una nube da un cherubino, porta il vessillo della vittoria nella sinistra, mentre con la destra accenna in alto. Delle tre guardie, due prendon la fuga spaventate, la terza giace ancora su terra dormendo. Il fondo è paese montuoso; a destra le tre Marie vanno a visitare il sepolcro; a sinistra, in una grotta di macigno, altre guardie stanno presso

ma, grande, garbata, e vaga per la vivacità dei colori, per la pratica e pulitezza del maneggiarli nel muro, e per il poco essere stati ritocchi a secco; oltra la invenzione e collocazione delle cose. È certamente ne merita Domenico lode grandissima per ogni conto, e massimamente per la vivezza delle teste, le quali, per essere ritratte di naturale, rappresentano a chi verrà le vivissime effigie di molte persone segnalate.[1]

E pel medesimo Giovanni Tornabuoni dipinse al Casso Maccherelli, sua villa poco lontano dalla città, una cappella in sul fiume di Terzolle, oggi mezza rovinata per la vicinità del fiume; la quale ancorchè stata molti anni scoperta e continuamente bagnata dalle piogge ed arsa da' soli, si è difesa in modo che pare stata al coperto; tanto vale il lavorare in fresco, quando è lavorato bene e con giudizio, e non ritocco a secco.[2] Fece ancor nel Palazzo della Signoria, nella sala dov'è il maraviglioso orologio di Lorenzo della Volpaia, molte figure di Santi fiorentini, con bellissimi adornamenti.[3]

al fuoco. È questo il partimento di mezzo della parte suddetta. Gli altri due pezzi sono un Sant'Antonio ritto in piè dentro una nicchia, con un libro aperto tra le mani; e un San Vincenzo Ferreri, parimente dentro una nicchia, con un libro nella sinistra, e con la destra alzata in atto di benedire. Due altre figure di Santi nel 1809 furon vendute a Luciano Bonaparte pel prezzo di novanta zecchini. Del gradino, con varie storiette, s'ignora la sorte.

[1] Vedi sopra la nota 1 a pag. 76.

[2] La cappelletta sussiste, ma la pittura è assai malandata.

[3] * All'ornamento di questa sala, detta dell'Orologio (per il quale vedi la nota 1 pag. 103 del Vol IV di questa edizione), concorsero non solo la pittura, ma e l'architettura e l'intaglio, per mano de' più riputati artefici di que' tempi. Domenico Ghirlandaio vi operò di pennello dal 1481 al 1485, come si ritrae dai varj stanziamenti di pagamento pubblicati dal Gaye. (*Carteggio* ec. I, 577-581.) Quest'opera del Ghirlandaio merita di esser descritta più pienamente e con più esattezza che non ha fatto il Vasari. La parete figurata è una sola. Vi dipinse un grandioso e ricco prospetto architettonico scompartito in tre archi trionfali alla romana, con begli ornamenti. In quel di mezzo è effigiato, più grande che il vivo, il vescovo San Zanobi, dignitosamente seduto, con alla destra un Santo diacono, ed alla sinistra un altro Santo, del quale, per esservi stata poi aperta una porta con ornamento marmoreo, non v'è restato altro che la testa. In basso, due leoni di chiaroscuro, con un vessillo ciascuno, dipintovi su l'arme del Popolo e del Comune di Firenze. Dentro al colmo di questo stesso arco, sono, di mezze figure a chiaroscuro, una Nostra Donna col putto, e due Angeli ai lati. Nei colmi degli altri due archi laterali, sono dipinte in piè ritte sei figure di uomini illustri, cioè: BRUTUS, SCEVOLA, e CAMMILLUS, in quello verso la sinistra; De-

E tanto fu amico del lavorare e di satisfare ad ognuno, che egli aveva commesso a' garzoni, che e' si accettasse qualunque lavoro che capitasse a bottega, sebbene fussero cerchj da paniere di donne: perchè non li volendo fare essi, li dipignerebbe da sè, acciocchè nessuno si partisse scontento dalla sua bottega. Dolevasi bene quando aveva cure familiari; e per questo dette a David suo fratello ogni peso di spendere, dicendogli: Lascia lavorare a me, e tu provvedi; chè ora che io ho cominciato a conoscere il modo di quest'arte, mi duole che non mi sia allogato a dipignere a storie il circuito di tutte le mura della città di Fiorenza: mostrando così animo invittissimo e risoluto in ogni azione. Lavorò a Lucca, in San Martino, una tavola di San Piero e San Paolo.[1] Alla Badia di Settimo, fuor di Fiorenza, lavorò la facciata della maggior cappella a fresco; e nel tramezzo della chiesa, due tavole a tempera. In Fiorenza lavorò ancora molti tondi, quadri, e pitture diverse, che non si riveggono altrimenti per essere nelle case de' particolari.[2] In Pisa fece la nicchia del duomo all'altar maggiore,[3] e lavorò in molti luoghi di quella città; come alla facciata dell'Opera, quando il re Carlo, ritratto

cius, Scipio e Cicero, in quello del lato opposto. Le altre tre pareti sono tutte coperte di gigli d'oro sur un fondo azzurro, donde questa sala prese il nome de' gigli. È gran danno che queste pitture sieno molto malmenate.

[1] * Si conserva in sagrestia. Nel mezzo è Nostra Donna seduta in trono, col putto ritto in piè sulle sue ginocchia. Sul primo ripiano stanno i Santi Pietro e Paolo, più indietro, San Clemente papa e San Bastiano milite. Nella lunetta, è una Pietà. Nel grado del quadro sono cinque partimenti di storielle, cioè, quando San Pietro è dall'Angelo liberato di prigione; quando il Santo papa Clemente per ordine di Traiano è gittato in mare con un'ancora al collo; segue la Pietà; nel quarto partimento è il martirio di San Bastiano; nel quinto, la caduta e la conversione di San Paolo. Questa tavola fu restaurata nel 1835.

[2] * Uno di questi tondi di tre braccia di diametro, forse il più bello e il più grandioso che egli facesse, si conserva nella Regia Galleria degli Uffizi, senza saper da dove venuto. In esso è rappresentata la visita dei Re Magi; con invenzione ricca di ben ventisette figure, con cavalli e altri animali, e architetture nel fondo. In un dado di pietra che è nel davanti si legge l'anno MCCCCLXXXVII. Esso è stato inciso due volte, nella Tav. LXVI della *Storia* del Rosini, e nella *Reale Galleria degli Uffizj* che si va pubblicando per cura di una società. Un altro tondo simile a questo nella invenzione, ma più scarso di figure e di proporzione più piccola, si vede nella Reale Galleria de' Pitti.

[3] * Vari gruppi di Angeli nel grand'arco della tribuna, essendo grandemente deperiti, furono rinnovati dal professor Marini: così oggi poco resta dell'opera del Ghirlandaio.

di naturale, raccomanda Pisa;[1] ed in San Girolamo, a'Frati Gesuati, due tavole a tempera, quella dell'altar maggiore ed un'altra.[2] Nel qual luogo ancora è di mano del medesimo, in un quadro, San Rocco e San Bastiano; il quale fu donato a que' Padri da non so chi de' Medici; onde essi vi hanno perciò aggiunta l'arme di papa Leone X.[3] Dicono che ritraendo anticaglie di Roma, archi, terme, colonne, colisei, aguglie, anfiteatri e acquidotti, era sì giusto nel disegno, che le faceva a occhio, senza regolo o seste e misure; e, misurandole dappoi fatte che l'aveva, erano giustissime, come se e' le avesse misurate: e ritraendo a occhio il Culiseo, vi fece una figura ritta appiè, che misurando quella, tutto l'edifizio si misurava; e fattone esperienza da' maestri dopo la morte sua, si ritrovò giustissimo.

Fece a Santa Maria Nuova, nel cimiterio, sopra una porta, un San Michele in fresco, armato, bellissimo, con riverberazione di armature poco usate innanzi a lui: [4] ed alla Badia di Passignano, luogo de'Monaci di Vallombrosa, lavorò, in compagnia di David suo fratello e di Bastiano da San Gemignano, alcune cose;[5] dove trattandoli i monaci male del vivere, innanzi la venuta di Domenico, si richiamarono all'abate, pregandolo che meglio servire li facesse, non essendo onesto che come manovali fossero trattati. Promise loro l'abate di farlo, e scusossi che questo più avveniva per ignoranza de'forestieri che per malizia. Venne Domenico, e tuttavia si continuò nel medesimo modo; per il che David, trovando un'altra volta l'abate, si scusò, dicendo che non faceva questo per conto suo, ma per li meriti e per la virtù del suo fratello. Ma lo abate, come ignorante ch'egli era, altra risposta non fece. La sera dunque, postisi a cena, venne il

[1] Pittura malamente guastata dall'inclemenza delle stagioni.

[2] * Il Da Morrona (III, 211) dice che queste due tavole del Ghirlandaio sono nella chiesa di Sant'Anna: l'una sopra la porta di fianco; l'altra nella chiesa interna del monastero; e che vi furono trasportate nel passato secolo, quando la chiesa di San Girolamo dei Gesuati fu soppressa. Lo stesso ripetesi dal Grassi nella *Descrizione Artistica di Pisa*.

[3] * Di questo quadro non sappiamo la sorte.

[4] Perito nelle variazioni fatte alla fabbrica.

[5] Sussistono due tavole lavorate dai fratelli Domenico e David.

forestieram con un'asse piena di scodelle e tortacce da manigoldi, pur nel solito modo che l'altre volte si faceva. Onde David, salito in collera, rivoltò le minestre addosso al frate; e preso il pane ch'era su la tavola, e avventandoglielo, lo percosse di modo, che mal vivo alla cella ne fu portato. Lo abate, che già era a letto, levatosi e corso al rumore, credette che 'l monistero rovinasse; e trovando il frate mal concio, cominciò a contendere con David. Per il che infuriato David gli rispose, che se gli togliesse dinanzi; che valeva più la virtù di Domenico, che quanti abati porci suoi pari furon mai in quel monistero. Laonde l'abate riconosciutosi, da quell'ora innanzi s'ingegnò di trattarli da valenti uomini, come egli erano.

Finita l'opera, tornò a Fiorenza; e al signor di Carpi dipinse una tavola: e un'altra ne mandò a Rimino al signor Carlo Malatesta, che la fece porre nella sua cappella in San Domenico. Questa tavola fu a tempera, con tre figure bellissime, e con istoriette di sotto; e dietro, figure di bronzo finte, con disegno e arte grandissima.[1] Due altre tavole fece nella badia di San Giusto, fuor di Volterra, dell'ordine di Camaldoli;[2] le quali tavole, che sono belle affatto, gli fece fare il magnifico Lorenzo de' Medici: perciocchè allora aveva quella badia in commenda Giovanni cardinale de' Medici, suo figliuolo, che fu poi papa Leone. La qual badia, pochi anni sono, ha restituita il molto reverendo messer Giovan Batista Bava da Volterra, che similmente l'avava in commenda, alla detta congregazione di Camaldoli.

Condotto poi Domenico a Siena, per mezzo del magnifico Lorenzo de' Medici, che gli entrò mallevadore a quest'opera

[1] Conservasi attualmente nel pubblico palazzo di Rimino. Rappresenta San Vincenzo Ferrerio con Santi Sebastiano e Rocco.

[2] * Delle due tavole che in San Giusto vide il Vasari, rimane tuttora nell'altare di San Romualdo (restaurata però da Ippolito Cigna) quella dove sono espressi San Romualdo, San Benedetto e le Sante Attinio e Greciolana, con in alto Cristo seduto in mezzo a due Angeli, benedicente. Diana Ghisi mantovana, moglie dell'architetto Francesco Capriani di Volterra, intagliò questa tavola, nel 1583, come dice la iscrizione che è nella stampa. Nell'oratorio di Sant'Antonio della medesima città è una tavola sull'altar maggiore, la quale viene indicata per opera del Ghirlandaio, ma non sapremmo affermarlo.

di ducati ventimila, tolse a fare di musaico la facciata del duomo; e cominciò a lavorare con buon animo e miglior maniera. Ma prevenuto dalla morte, lasciò l'opera imperfetta;[1] come per la morte del predetto magnifico Lorenzo rimase imperfetta in Fiorenza la cappella di San Zanobi, cominciata a lavorare di musaico da Domenico, in compagnia di Gherardo miniatore. Vedesi di mano di Domenico, sopra quella porta del fianco di Santa Maria del Fiore che va a' Servi, una Nunziata di musaico, bellissima; della quale, fra' maestri moderni di musaico, non s'è veduto ancor meglio.[2] Usava dire Domenico, la pittura essere il disegno, e la vera pittura per la eternità essere il musaico.

Stette seco in compagnia a imparare Bastiano Mainardi da San Gimignano; il quale, in fresco, era divenuto molto pratico maestro di quella maniera: per il che, andando con Domenico a San Gimignano, dipinsero a compagnia la cappella

[1] * Delle cose dette qui dal Vasari a proposito de' lavori di musaico a Siena, alcuna è dubbia, altra è falsa. Dubbio per noi è che Lorenzo de' Medici entrasse mallevadore per Domenico: esagerata la somma della mallevadoria. Falso poi che i musaici della facciata del duomo senese fossero allogati a Domenico. Abbiamo noi sotto occhio la copia del contratto d'allogazione stipulato nel 24 d'aprile del 1493, tra Alberto degli Aringhieri, Rettore del duomo di Siena, e David di Tommaso del Ghirlandaio, per fare il musaico della facciata di quel tempio, cominciando di sotto all'occhio traforato, e terminando all'arco della porta di mezzo. Erano in questo lavoro compresi parimente i due finorbatti o ternetti che erano ai lati di essa facciata, ed escluso il triangolo di mezzo di essa. Oggi questi musaici non esistono più. Della esecuzione di questo lavoro entrò fidejussore, non Lorenzo il Magnifico, ma sibbene Massaino di Goro Massaini, e per una somma di gran lunga minore di 20,000 ducati! Al Vasari fu ignoto che David del Ghirlandaio lavorasse di musaico nella facciata del duomo di Orvieto. Primo a darcene notizia fu il Padre Della Valle. Noi colla scorta dei libri di quella fabbrica, che abbiamo avuto comodità di esaminare con tutta diligenza, daremo più particolare ragguaglio di questa opera, che oggi non è più in essere. Dai Soprastanti della Fabbrica del duomo d'Orvieto fu il Ghirlandaio condotto nel 1492, a rifare nella facciata di quella chiesa il musaico dello Sposalizio di Maria Vergine, ed a rappezzare gli altri musaici guasti: il tutto pel prezzo di 6 ducati al braccio quadro. Trovasi che nel 20 di aprile del 1493 David è pagato di 42 ducati larghi per sette braccia e un sesto di musaico, fatto parte sopra gli Apostoli, ed il resto intorno alla Nunziata.

[2] * Esiste tuttora; ed è stata, or son pochi anni, ripulita. Vi è segnato l'anno MCCCCLXXXX. Al medesimo Ghirlandaio viene attribuita, e lo crediamo ancora noi, quella Nunziata dipinta in fresco molto grassamente nella lunetta sopra la porta della chiesa di Orbatello, dov'è segnato l'anno MCCCCLXXXV.

di Santa Fina; la quale è cosa bella.[1] Onde, per la servitù e gentilezza di Bastiano, avendosi così bene portato, giudicò Domenico che e' fosse degno d'avere una sua sorella per moglie; e così l'amicizia loro fu cambiata in parentado: liberalità di amorevole maestro, rimuneratore delle virtù del discepolo acquistate con le fatiche dell'arte. Fece Domenico dipignere al detto Bastiano, facendo nondimeno esso il cartone, in Santa Croce, nella cappella dei Baroncelli e Bandini, una Nostra Donna che va in cielo; ed a basso, San Tommaso che riceve la Cintola; il quale è bel lavoro a fresco.[2] Domenico e Bastiano insieme dipinsono in Siena, nel palazzo degli Spannocchi, in una camera, molte storie di figure piccole, a tempera:[3] ed in Pisa, oltre alla nicchia già detta del duomo, tutto l'arco di quella cappella piena d'Angeli, e parimente i portelli che chiuggono l'organo; e cominciarono a mettere d'oro il palco. Quando poi in Pisa ed in Siena s'aveva a metter mano a grandissime opere, Domenico emmalò di gravissima febbre, la pestilenza della quale in cinque giorni gli tolse la vita. Essendo infermo, gli mandarono que' de' Tornabuoni a donare cento ducati d'oro, mostrando l'amicizia e la famigliarità sua, e la servitù che Domenico a Giovanni ed

[1] * Nelle due pareti di questa cappella Domenico espresse, in figure ritratte del vivo, in una l'Apparizione di San Gregorio a Santa Fina che era inferma, per annunziarle il vicino suo Transito; nell'altra parete, a destra dell'altare, il Transito della Santa, mentre opera un miracolo in Beldia sua nutrice. L'insieme di questa, e più ancora il gruppo del clero che rende i funebri onori alla Santa, molto si assomigliano all'altra famosa storia del Transito di San Francesco, che il Ghirlandaio stesso dipinse nella cappella Sassetti in Santa Trinita. Di Bastiano Mainardi par certo che sieno i quattro Evangelisti nella volta della medesima cappella: ma alcune di queste figure sono state di recente con poca considerazione rifatte dalla mano di chi restaurò tutti questi affreschi.

[2] Conservasi ancora in buono stato.

[3] * Gli autori medesimi della Guida artistica di Siena, non fanno parola di pitture del Ghirlandaio nel palazzo Spannocchi presso la Dogana. La Guida manoscritta del 1625, che si vuole di Fabio Chigi (poi Alessandro VII), dice essere in quel palazzo pitture di Alessandro Botticelli. Ora di antico non vi esiste più niente. Sospettiamo però che tanto la Guida, quanto il Vasari siano in errore, perchè a noi pare che se uno dei Ghirlandaj lavorarono in Siena, fu David, e non Domenico, come abbiamo mostrato nella nota 1, pag. 83. Certa cosa è che, per quanti libri e carte e documenti abbiamo avuto fra mano, mai è accaduto di trovarvi il nome di Domenico.

a quella casa avea sempre portata. Visse Domenico anni quarantaquattro; e fu con molte lagrime e con pietosi sospiri da David e da Benedetto, suoi fratelli, e da Ridolfo suo figliuolo, con belle esequie seppellito in Santa Maria Novella: e fu tal perdita di molto dolore agli amici suoi. Perchè intesa la morte di lui, molti eccellenti pittori forestieri scrissero a' suoi parenti dolendosi della sua acerbissima morte. Restarono suoi discepoli David e Benedetto Ghirlandai, Bastiano Mainardi da San Gimignano, e Michelagnolo Buonarroti fiorentino, Francesco Granacci, Niccolò Cieco, Jacopo del Tedesco, Jacopo dell'Indaco, Baldino Baldinelli, e altri maestri, tutti fiorentini.[1] Morì nel 1493.[2]

[1] * Il Vasari più sotto descrive le Vite di David e Benedetto Ghirlandaio, del Buonarroti, di Francesco Granacci, di Jacopo dell'Indaco. Degli altri allievi egli non fa più menzione; nè a noi è riuscito trovar notizie. Di Bastiano Mainardi però, dopo un diligente esame, noi crediamo convinti che la patria sua, Sangimignano, possegga altre opere, e tra queste noi, col consueto riserbo, indicheremo le seguenti:

Un San Gemmiano, una Santa Lucia e un San Niccolò nella parete della cappella di San Bartolo in Sant'Agostino; e i quattro Dottori di Santa Chiesa, nella volta della cappella medesima. — Sotto l'organo della chiesa stessa, un altro affresco rappresentante San Gimignano sedente, e dinanzi a lui inginocchiati tre illustri personaggi di quella terra; cioè il poeta Mattia Lupi, coronato d'alloro, Domenico Mainardi, celebre Canonista, e Nello Nelli de' Cetti, insigne giureconsulto, come dicono le scritte poste sotto ad essi. V'è similmente il ritratto di Fra Domenico Strambi, detto il dottore Parigino (quello stesso alla cui munificenza si debbono i begli affreschi del Gozzoli nel coro di questa chiesa), il quale fece dipingere le effigi di quegli illustri Sangimignanesi nel 1487, un anno innanzi al morire.

Nella prima cappella, a destra entrando, della chiesa di Monte Oliveto, poco lungi dalla detta terra, è una tavola a tempera ben conservata, dove è figurata Nostra Donna col putto, ed ai lati San Girolamo e San Bernardo. Nel grado è la Natività di Maria Vergine, e segnato l'anno MDII, con una iscrizione che dice come Domenico Mainardi il vecchio fece fare la cappella, e i figliuoli di Bartolo, suo nipote da parte di fratello, dedicarono questa tavola alla Vergine gloriosa.

[2] * Se Domenico morì di quarantaquattro anni, come sopra ha detto il Vasari, la sua nascita cade nel 1449; nel che s'accorda colla Denunzia di Tommaso suo padre. (Vedi la nota 2, pag. 65.) Ma risultando da documenti che Benedetto fratello di Domenico entra in luogo del padre, nell'anno 1466, *per la morte di esso Domenico* (Vedi Gaye, I, 267); e avendo detto lo stesso Vasari che l'opera di musaico cominciata a lavorare nella cappella di San Zanobi in Duomo, rimase imperfetta per la morte di Lorenzo il Magnifico, che fu nel 1494, bisogna credere che la vita di Domenico si prolungasse di qualche anno di più, e per conseguente

Arricchì Domenico l'arte della pittura del musaico più modernamente lavorato che non fece nessun Toscano, d'infiniti che si provarono; come lo mostrano le cose fatte da lui, per poche ch'elle si siano. Onde, per tal ricchezza e memoria nell'arte, merita grado ed onore, ed essere celebrato con lode straordinaria dopo la morte.

morisse circa al 1498. — Nella prima edizione dice il Vasari che Domenico fu onorato con questi versi:

> « Troppo presto la morte
> Troncò il volo alla fama che alle stelle.
> Pensai, correndo forte,
> Passar Zeusi e Parrasio e Scopa e Apelle. »

I quali versi furono riportati sotto l'avello, quando la sepoltura de' Bigordi dal vecchio cimitero fu trasferita presso la cappella di San Benedetto ne' sotterranei di Santa Maria Novella. (Vedi Fineschi, *Memorie sopra il Cimitero antico di Santa Maria Novella ec.*, pag. 65, nota 2.)

PROSPETTO CRONOLOGICO

DELLE OPERE DI DATA CERTA

DI DOMENICO GHIRLANDAIO.

1449. Nasce Domenico da Tommaso Bigordi, detto il Ghirlandaio.

1480. Dipinge un Cenacolo nel refettorio del convento d'Ognissanti, e il San Girolamo pel tramezzo della chiesa medesima, ora nella parete destra.

1481-1485. Dipinge gli affreschi nella Sala detta dell'Orologio nel Palazzo de' Signori.

1485. Lunetta coll' Annunziata, sopra la porta della chiesa d'Orbatello.

1485. Tavola con la Natività di Cristo per la cappella Sassetti in Santa Trinita, ora nella Galleria della Reale Accademia delle Belle Arti.

1485, 15 dicembre. Compie gli affreschi della detta cappella.

1487. Tondo coll'Adorazione de' re Magi, ora nella R. Galleria degli Uffizi.

1487 (?) Dipinge gli affreschi della cappella di Santa Fina nella collegiata di Sangiminiano, aiutato dal suo cognato, Bastiano Mainardi. Forse è questo l'anno in che quegli affreschi furono fatti, trovandosi Sebastiano in quell'anno appunto occupato in altri lavori in Sant'Agostino di quel paese, come ragionevolmente si argomenta da ciò che è detto nella nota 1, pag. 85.

1488. Tavola dell'Adorazione de' Re Magi nella chiesa dello Spedale degl'Innocenti.

1490. Finisce le pitture del coro di Santa Maria Novella per la famiglia Tornabuoni e Tornaquinci.

1490. Annunziata di musaico sopra una delle porte di Santa Maria del Fiore.

1491. Gli è commessa una tavola per l'altar maggiore della chiesa del Palco presso Prato, che ei non fece altrimenti, ma fu allogata a Filippino Lippi. (Vedi tra le note alla Vita di Filippino.)

1498. Intorno a quest'anno Domenico cessò di vivere, trovandosi che appunto in quest'anno Benedetto di Tommaso, *morto Domenico* suo fratello *e divisi i beni*, entra in luogo del padre.

Altre opere fece Domenico, ma non sappiamo in quale anno, nè possiamo approssimativamente stabilirne il tempo.

ALBERO DELLA FAMIGLIA BIGORDI, DETTA POI DEL GHIRLANDAIO.

RIDOLFO BIGORDI.

Bartolo

Dolfo, Ridolfo o Dolfo

Corrado
m. Caterina di Francesco Gherucci.

Tommaso, detto il Ghirlandaio
m. 1ª Antonia, † 1462
2ª Antonia di Filippo di Francesco del Pozzola.

Giovanni,
dal quale venne avanti il ramo de' Bigordi.

Figli di Tommaso:

- David, pittore e maestro di musaico, n. 1451, † 1525, 12 agosto. — m. 1ª Caterina di Matteo d'Andrea del Gabbera. 2ª Tommasa di Luigi Mossi.
- Giovambatista, n. 1466, dalla 2ª moglie.
- Benedetto, pittore, n. 1458, † 1497 circa. Nel 1494, morto Domenico, entrò in luogo del padre. m. Diamante (la quale rimaritatasi nel 1498 a Ser Giovanni dei Guasparri da Montevarchi, notaio della Signoria di Firenze, fu madre di Benedetto Varchi, lo storico. Ebbe ancora Maddalena moglie a Carlo Filicromoli, Maria, a Francesco de' Bardi, e Lucrezia a Fronte de' Fronti.)
  - Antonio.
  - Cassandra, m. a Niccolò di Bettino Sirigatti.
- Domenico, pittore, n. 1449, † circa il 1494. m. 1ª Costanza di Bartolommeo di Antonio di Nuccio lanaiuolo, † 1485. 2ª Antonia di Ser Paolo di Simone Paoli, già stata moglie di Niccolò di Michele ..., da San Gimignano.
- Alessandra, n. dalla seconda moglie, nel 1475. Maritata a Bastiano di Bartolo Mainardi di San Gimignano, pittore, allievo di Domenico stesso.
- Alessandra, n. 1456, † 1464.
- Diamora, n. 1454, † 1464.
- Girolamo, † di due anni.

Alessandra, † bambina.
Francesca, † bambina.
Domenico, † bambino.
Antonio, nel 1507 si fece monaco in Santa Maria degli Angioli, prendendo il nome di Don Michelangelo.
Ridolfo, pittore, n. 1482 m. 1° Contessina di Giovambatista dal Bianco Deti. 2° Niccolosa o Cosa di Ser Bartolommeo d'Antonio Mei. Ebbe dalle due mogli, quindici figliuoli; e tra questi, continuò la discendenza
Bartolommeo, n. 1481. Vestì l'abito camaldolense nel monastero degli Angioli, dove fu priore nel 1522. Morì il Valdicastro nel 1543, e fu sepolto in San Biagio di Fabriano. Fu eccellente astronomo e filosofo.
Francesca, n. 1484.
Antonia, n. 1486. m. a Francesco di Gismondo di Guaspani guiselliere.
Costanza, n. 1487. m. nel 1508 a Giuliano di Guido dei Guidi di Anterigoli, medico. Da esso nacque Giuliano, e messer Guido, medico di Francesco I di Francia, lettore nella Università di Parigi, poi in quella di Pisa. Fu proposto di Pescia e di Livorno, e morì in Pisa nel 1557.
Alessandro, m. Elena di Filippo Sancasciani di Pisa. Da lui nacquero undici figliuoli; e tra questi
Monaca
Monaca
Monaca
Monaca
in San Giovanni gerosolimitano e in Santa Marta, dell'ordine Domenicano, di Pisa
Ridolfo, n. 1578, † 1640 e sepolto in Sant'Eustachio di Roma, con un epitaffio che dice come egli ebbe molti e vari uffici pubblici in Roma, e fu carissimo a papa Urbano VIII.
Antonio, prete

ANTONIO E PIERO POLLAIOLI,

PITTORI E SCULTORI FIORENTINI.

[Nato 1433 — Morto 1498. | Nato 1443. — Nel 1496 era già morto.]

Molti di animo vile cominciano cose basse, ai quali, crescendo poi l'animo con la virtù, cresce ancora la forza ed il valore, di maniera che, salendo a maggiori imprese, aggiungono vicino al cielo co'bellissimi pensieri loro; ed inalzati dalla fortuna, si abbattono bene spesso in un principe buono, che, trovandosene ben servito, è forzato remunerare in modo le lor fatiche, che i posteri di quelli ne sentano largamente el utile e comodo: laonde questi tali camminano, in questa vita, con tanta gloria alla fine loro, che di sè lasciano segni al mondo di maraviglia; come fecero Antonio e Piero del Pollaiolo, molto stimati, ne'tempi loro, per quelle rare virtù che si avevano con la lore industria e fatica guadagnate.

Nacquero costoro nella città di Fiorenza, pochi anni l'une dopo l'altro, di padre assai basso e non molto agiato,[1]

[1] Antonio e Piero del Pollaiolo erano figli d'un certo Iacopo d'Antonio. Essi appartenevano all'ordine dei cittadini: onde non pare che la loro origine fosse tanto bassa come le parole del Vasari, e il loro stesso cognome, farebbero credere. Ciò si raccoglie dalle seguenti parole d'una scritta di locazione citata dal Manni nelle note al Baldinucci: *Franciscus de Cavalcantibus . . locat ad pensionem Antonio olim Iacobi del Pollaiolo civi florentino unam apothecam ad usum aurificis in populo Sanctæ Cicilia in via di Vaccherecchia* — [2] Dei due fratelli, Antonio era il maggiore; e nacque nel 1431, stando alle denunzie ch'egli stesso fece de'suoi beni; ovvero nel 1433, se vogliam credere alla denunzia di Iacopo suo padre; e a questa ci atteghiamo, per le ragione dette nell'*Albero genealogico* posto in fine. Piero poi, secondo la stessa denunzie di suo padre, apparisce nato nel 1443. (Gaye, *Carteggio* ec. I, 265, 266.) Dal che si vede che costoro non nacquero, come dice il Vasari, *pochi anni l'uno dopo l'altro*

ANTONIO POLLAIUOLO.

il quale conoscendo per molti segni il buono ed acuto ingegno de'suoi figliuoli, nè avendo il modo a indirizzargli alle lettere, pose Antonio all'arte dell'orefice con Bartoluccio Ghiberti,[1] maestro allora molto eccellente in tale esercizio, e Piero mise al pittore con Andrea del Castagno, che era il meglio allora di Fiorenza. Antonio, dunque, tirato innanzi da Bartoluccio, oltra il legare le gioie e lavorare a fuoco smalti d'argento, era tenuto il più valente che maneggiasse ferri in quell'arte. Laonde Lorenzo Ghiberti, che allora lavorava le porte di San Giovanni, dato d'occhio alla maniera d'Antonio, lo tirò al lavoro suo, in compagnia di molti altri giovani; e postolo intorno ad uno di que' festoni che allora aveva fra mano, Antonio vi fece su una quaglia che dura ancora tanto bella e tanto perfetta, che non le manca se non il volo.[2] Non consumò, dunque, Antonio molte settimane in questo esercizio, che e' fu conosciuto per il meglio di tutti que' che vi lavoravano di disegno e di pazienza, e per il più ingegnoso e più diligente che vi fosse. Laonde, crescendo la virtù e la fama sua, si partì da Bartoluccio e da Lorenzo, ed in Mercato Nuovo, in quella città, aperse da sè una bottega di orefice, magnifica ed onorata; e molti anni seguitò l'arte, disegnando continuamente, e facendo di rilievo cere e altre fantasie, che in breve tempo lo fecero tenere, come egli era, il principale di quello esercizio.[3] Era in questo tempo medesimo un altro orefice

[1] * Il patrigno di Lorenzo Ghiberti.

[2] Si vede posata sopra un masso di spighe nell'ornamento della porta di mezzo, circa alla metà dello stipite a man sinistra di chi entra in chiesa.

[3] * Ci piace riferire qui le parole di lode che Benvenuto Cellini, nel Proemio al Trattato dell'Orificeria, dà ad Antonio del Pollaiuolo, come quelle che hanno un'autorità sopra ogni altra maggiore. Noi riporteremo quel passo, non come si trova nella edizione milanese de' Classici, ma tale quale lo offrì il Cicognara (*Memorie spettanti alla storia della Calcografia*, pag. 48, nota 1), che dice di averlo estratto dal manoscritto originale del Cellini medesimo, di lezione più intera e genuina. « Antonio figlio di un pollaiuolo, il quale così sempre fu chia- » mato. Questo fu orefice, e fu sì gran disegnatore, che non tanto che tutti gli » orefici si servivono de' suoi bellissimi disegni, i quali erano di tanta eccellenza, » che ancora molti scultori e pittori (io dico dei migliori di quelle arti) si servi- » rono da' suoi disegni, e con quelli si feciono moltissimo onore. Quest'uomo » fece poche altre cose; ma solo disegnò mirabilmente, e a quel gran disegno » sempre attese. »

chiamato Maso Finiguerra,[1] il quale ebbe nome straordinario, e meritamente; che per lavorare di bulino e fare di niello non si era veduto mai chi in piccoli o grandi spazi facesse tanto numero di figure, quante ne faceva egli; siccome lo dimostrano ancora certe Paci lavorate da lui, in San Giovanni di Fiorenza,[2] con istorie minutissime della Passione di Cristo. Costui disegnò benissimo e assai; e nel Libro nostro v'è di molte carte di vestiti, ignudi, e di storie disegnate d'acquerello.[3] A concorrenza di costui, fece Antonio alcune istorie, dove lo paragonò nella diligenza e superollo nel disegno. Per la qual cosa i consoli dell'Arte dei Mercatanti, vedendo la eccellenza di Antonio, deliberarono fra loro, che avendosi a fare di argento alcune istorie nello altare di San Giovanni, siccome di varj maestri in diversi tempi sempre era stato usanza di fare, che Antonio ancora ne lavorasse; e così fu fatto: e riuscirono queste sue cose tanto eccellenti, che elle si conoscono fra tutte l'altre per le migliori; e furono la Cena d'Erode e il Ballo d'Erodiana;[4] ma sopra tutto fu

[1] Del Finiguerra ha già fatto menzione il Vasari nell'*Introduzione*, al cap. XIX della *Pittura*, e torna poi a ragionarne nella Vita di Marcantonio Raimondi. — * In questa raccoglieremo quante più notizie abbiamo di lui e de' suoi lavori.

[2] * Della più bella di queste Paci, colla Incoronazione della Madonna, che si conserva nella R. Galleria degli Uffizi, terremo proposito nella Vita di Marcantonio Raimondi.

[3] * Nella Raccolta de' disegni nella R. Galleria degli Uffizi si additano per di mano del Finiguerra, varie carte di figure nude e vestite, disegnate d'acquerello, appunto come dice il Vasari. Nella stessa Raccolta, e precisamente nella cassetta di N. 1, è una carta del Pollaiolo disegnata da ambe le facce, dove in quella dinanzi è fatto a penna un bellissimo turibolo, e di dietro la navicella dell'incenso; e si nell'una come nell'altra faccia l'autore scrisse, « *Antonio del Polaiuolo horafo* » Un libro di disegni del Pollaiolo da casa Alessandrini passò in casa Maramedici, ove lo vide il diligentissimo antiquario Dei nel 1756. Aveva in fronte questo ricordo: *Antonio di Iacopo del Palleiuolo orafo e M. Tommasa sua madre donò un librette di disegni di mano di detto Antonio a Francesco di Antonio dell' Avacchio gioielliere quando stava per fattorino di esso Antonio.* Questo libro probabilmente dai Marámedici sarà passato nei Tempi ed ora ne' Vettori.

[4] Il dossale d'argento ov' è il ballo della figlia d'Erodiade, e le altre storie di bassorilievo, come pure il San Giovanni tutto di cesello, si conservano nella guardaroba dell' Opera del Duomo, e vengono annualmente esposti nella chiesa di San Giovanni il giorno della festa del Santo. — * Nel detto dossale lavorarono (tra' più antichi) i seguenti orafi: Betto di Geri, Leonardo di Ser Giovanni no-

bellissimo di San Giovanni che è nel mezzo dell'altare, tutto di cesello, e opera molto lodata.[1] Per il che gli allogarono i detti consoli i candellieri d'argento, di braccia tre l'uno, e la croce a proporzione; dove egli lavorò tanta roba d'intaglio, e la condusse a tanta perfezione, che e da'forestieri e da'terrazzani sempre è stata tenuta cosa maravigliosa.[2] Durò in questo mestiero infinite fatiche, sì ne'lavori che e'fece d'oro, come in quelli di smallo e di argento.[3] In fra le quali sono alcune Paci in San Giovanni, bellissime; che di colorito a fuoco sono di sorte, che col pennello si potrebbero poco migliorare:[4] ed in altre chiese di Fiorenza e di Roma, e altri luoghi d'Italia, si veggono di suo smalti miracolosi. Insegnò quest'arte a Mazzingo, fiorentino, ed a Giuliano

tano, Cristofano di Paolo, Michele di Monte. Fra' più moderni Antonio Salvi, Francesco di Giovanni, Bernardo di Bartolommeo Cenni (*Cennini*), Andrea di Michele del Verrocchio, oltre ad Antonio d'Iacopo del Pollaiolo

[1] * La statua del San Giovanni, in argento, non è del Pollaiolo, ma di Michelozzo, come per documenti è provato nella nota 2 pag 271 del volume III di questa edizione N'ebbe in prezzo ricevuto fiorini d'oro gagliardi.

[2] * La Croce d'argento, alta tre braccia e due quinti, di peso libbre 141, dal mezzo in su fu fatta da Betto di Francesco Betti, orafo fiorentino, e la parte inferiore, colla base, da Milano di Domenico Dei, e Antonio di Iacopo del Pollaiolo, e n'ebbero in prezzo fiorini d'oro 3036 6. 18 4 Fu incominciata nel 1456 (Vedi Gori, *Monumenta sacrae vetustatis insignia Basilicae Baptisterii florentini*, nel tomo III del suo *Thesaurus veterum diptychorum*)

[3] * Negli spogli del Del Migliore si trova che Antonio del Pollaiolo finì di lavorare una Croce nel Carmine di Firenze a'30 aprile 1473 (Zibaldone II C 68. MS Magliabechiano) L'ab Vincenzo Follini (Vedi *Collez. di opuscoli Scientifici e Letterari*, vol. XIX, anno 1814) colla testimonianza di una lettera contemporanea, da lui trovata in un codice magliabechiano, discorre sopra un altro lavoro per Sant'Iacopo di Pistoia fatto da questo artefice; cioè di un paio di candelieri grandi di argento, che nel 1462, a quanto pare, dovevano esser già finiti Ma il prof Ciampi dubitò della sicurezza di questa notizia per varie e buone ragioni, la principale delle quali è questa che nei libri d'amministrazione dell'Opera di Sant'Iacopo, dal 1446 al 1468, non trovo registrata nessun'altra partita di spese fatte per lavoro di candelieri d'argento, che quella dei *candellieri d'ariento co' smalti et dorati, ordinati a Tommaso di Antonio Finiguerra e Piero di Bartolommeo di Sali* (forse Salvi) *e compagni, orafi di Firenze, nel* 1457, per il prezzo di fiorini 522 e soldi 15, che fu saldato nel 1462 (Vedi Ciampi, *Lettera sopra la interpretazione d'un verso di Dante nella cantica XXIV dell'Inferno, e sopra l'autore di due candellieri d'argento fatti per l'opera di Sant'Iacopo dal* 1457 *al* 1462, *con altre notizie relative all'arte dell'oreficeria*. 1814.)

[4] Nella R. Galleria evvi del Pollaiolo una Pace smaltata colla Deposizione di croce. Sta nella medesima custodia ov'è l'altra del Finiguerra.

del Facchino, maestri ragionevoli;[1] e a Giovanni Turini, sanese, che avanzò questi suoi compagni assai in questo mestiero;[2] del quale, da Antonio di Salvi in qua (che fece di molte cose e buone; come una croce grande d'argento nella badia di Fiorenza, ed altri lavori[3]), non s'è veduto gran fatto cose che se ne possa far conto straordinario. Ma e di queste e di quelle de' Pollaioli molte, per i bisogni della città nel tempo della guerra, sono state dal fuoco destrutte e guaste.[4]

Laonde, conoscendo egli che quell'arte non dava molta vita alle fatiche de' suoi artefici, si risolvè, per desiderio di più lunga memoria, non attendere più ad essa: e così avendo egli Piero suo fratello che attendeva alla pittura, si accostò a quello per imparare i modi del maneggiare ed adoperare i colori; parendogli un'arte tanto differente dall'orefice, che, se egli non avesse così prestamente resoluto d'abbandonare quella prima in tutto, e' sarebbe forse stata ora che e' non arebbe voluto esservisi voltato.[5] Per la qual cosa, spronato

[1] * Del Mazzinga, che per proprio nome si chiamava Antonio di Tommaso de' Mazzinghi, e di Giuliano di Giovanni, alias il Facchino, abbiamo notizia, che furono impiegati nella Zecca di Firenze, come giudicatori (*sententiatores*) dell'oro che si coniava; il primo dal 1450 al 1454, ed il secondo dal 1457 al 1459. Questa notizia, che noi ricaviamo dal Libro degli Ufficiali della Zecca di Firenze pubblicato dall' Orsini, ci fanno credere che quell' Antonio di Tommaso nipote di Bandino (di Stefano) nominato fra i lavoranti del Ghiberti alla Porta di San Giovanni nella prima convenzione del 1403, e qual Giuliano di Giovanni da Poggibonsi che è fra quelli della seconda convenzione fatta nel 1407, siano il Mazzinga ed il Facchino. Onde è da notare che il Vasari manifestamente cade in errore facendo questi due orafi scolari del Pollaiolo, il quale, quand' essi già lavoravano, non era ancora venuto al mondo.

[2] * Di Giovanni Turini, orafo senese, abbondando le notizie, le abbiamo distese in un *Commentario* posto in fine.

[3] * Antonio di Salvi è lodato anche dal Cellini nel Proemio al suo Trattato d'Oreficeria, dove dice che ei *lavorò di grosseria eccellentemente*. Il Ciampi (*Lettera* sopra citata) nei libri dell'Archivio pistoiese, trovò il seguente ricordo intorno a quest' orafo: « 1514. Due bacini d'ariento lavorati e dorati: pesarono » libre 15 once 4, senza smalti et filetti, al saggio di Firenze; trenta smalti facti » ai dicti bacinetti pesarono once 11 d'ariento, denari 8, e furono allogati ad » *Antonio di Salvi* orafo di Firenze. »

[4] E queste altre opere insigni, eseguite in metalli preziosi, sono state distrutte dal tempo del Vasari fino ai nostri giorni!

[5] * Quanto di falso sia in questa opinione vasariana, si conosce dal vedere che Antonio non tralasciò l'arte dell'orafo; anzi si può dire che questa fu il prin-

dalla vergogna più che dall'utile, appresa in non molti mesi la pratica del colorire, diventò maestro eccellente; ed unitosi in tutto con Piero, lavorarono in compagnia di molte pitture: fra le quali, per dilettarsi molto del colorito, fecero al Cardinale di Portogallo una tavola a olio in San Miniato al Monte, fuori di Fiorenza, la quale fu posta su l'altar della sua cappella; e vi dipinsero dentro Sant'Iacopo apostolo, Sant'Eustachio e San Vincenzio, che sono stati molto lodati:[1] e Piero particolarmente vi fece in sul muro, a olio (il che aveva imparato da Andrea dal Castagno), nelle quadrature degli angoli sotto l'architrave dove girano i mezzi tondi degli archi, alcuni Profeti;[2] ed in un mezzo tondo una Nunziata, con tre figure:[3] ed a'capitani di Parte dipinse, in un mezzo tondo, una Nostra Donna col Figliuolo in collo, ed un fregio di Serafini intorno, pur lavorato a olio. Dipinsero ancora in San Michele in Orto, in un pilastro, in tela, a olio, un Angelo Raffaello con Tobia;[4] e fecero nella Mercatanzia di Fiorenza alcune Virtù, in quello stesso luogo dove sieda pro tribunali

capale esercizio di tutta la sua vita; mentre la pittura, nella quale ebbe contemporanei migliori di lui, fu per Antonio come un passatempo, ed una prova d'ingegno vario: il che avveniva a molti artefici di quella età.

[1] * Questa tavola ora si conserva nella R. Galleria degli Uffizi; e sul posto non rimane che una tela moderna. Un intaglio a contorno si vede nel Vol. I, Serie prima della *Galleria di Firenze illustrata*.

[2] * Sono otto mezze figure, molto deperite, e si vedono ancora. Ma più di queste, merita sia fatta menzione delle altre figure che si vedono nelle quattro lunette fra la volta e gli archi della cappella. Esse rappresentano i quattro Evangelisti e i quattro Dottori di Santa Chiesa: figure sedute, coperte di panni con sottili e schiette pieghe, condotte con estrema diligenza e somma gentilezza di colorito.

[3] * Quest'Annunziazione, nella quale non è nè può essere stata mai una terza figura, come dice il Vasari, è dipinta in un'asse rettangolare, posta dentro l'arco che soprasta al seggio di marmo. Non si può veder cosa più gentile nè più finamente condotta di questa, che tanto s'accosta alla maniera fiamminga.

[4] Fu trasportato nella sala ove si adunavano i capitani d'Orsammichele. Ora poi è smarrito, avendo avuto quel luogo altro destino dopo la soppressione di quel magistrato. — *Una tavola collo stesso soggetto, di figure grandi al vero, noi abbiamo veduto, di questi giorni, in casa dei Signori Tolomei, in via de' Ginori, venutavi da Maiano. Precede i viandanti un piccolo cagnolino bianco. Il giovinetto Tobia si appoggia al sinistro braccio dell'alato condottiero, tenendo colla sinistra il pesce. Questo dipinto, alquanto arido, rivela molto evidentemente la mano di Antonio.

il magistrato di quella.[1] Ritrasse di naturale messer Poggio, segretario della Signoria di Fiorenza, che scrisse l'Istoria fiorentina dopo messer Lionardo d'Arezzo; e messer Giannozzo Manetti, persona dotta e stimata assai; nel medesimo luogo dove da altri maestri, assai prima, erano ritratti Zanobi da Strada, poeta fiorentino, Donato Acciaiuoli, ed altri, nel Proconsolo.[2] E nella cappella de' Pucci, a San Sebastiano de' Servi, fece la tavola dell'altare, che è cosa eccellente e rara; dove sono cavalli mirabili, ignudi, e figure bellissime in iscorto, ed il San Sebastiano stesso ritratto dal vivo, cioè da Gino di Lodovico Capponi: e fu quest'opera la più lodata che Antonio facesse giammai. Conciossiachè, per andare egli imitando la natura il più che e' poteva, fece in uno di quei saettatori, che appoggiatasi la balestra al petto si china a terra per caricarla, tutta quella forza che può porre un forte di braccia in caricare quell'istrumento; imperocchè e' si conosce in lui il gonfiare delle vene e de' muscoli, ed il ritenere del fiato per fare più forza. E non è questo solo ad essere condotto con avvertenza; ma tutti gli altri ancora, con diverse attitudini, assai chiaramente dimostrano l'ingegno e la considerazione che egli aveva posto in quest'opera: la qual fu certamente conosciuta da Antonio Pucci, che gli donò per questo trecento scudi, affermando che non gli pagava appena i colori; e fu finita l'anno 1475.[3] Crebbegli, dunque, da questo l'animo; ed a San Miniato fra le Torri, fuor della porta, dipinse un San Cristofano di dieci braccia: cosa molto

[1] Si conservano nella R. Galleria, nel corridore che da questa conduce al Palazzo Vecchio. Quelle del Pollaiolo sono la Fede, la Speranza, la Carità, la Giustizia, la Prudenza, la Temperanza. Evvi altresì la Fortezza, ma è di mano del Botticelli.

[2] Il Proconsolo era il Magistrato che rendeva ragione sopra gli affari de' Giudici e Notari. Ov'esso risedeva l'abbiam detto alla nota 2 della Vita del Rossellino, pag. 217 del volume IV di queste edizione. I ritratti or mentovati sono smarriti.

[3] * Questa tavola dal marchese Pucci fu fatta trasportare in sua casa, per esser restaurata, essendo alquanto deperita. Si noti che l'Albertini, scrittore innanzi al Vasari, attribuisce questa pittura a Piero del Pollaiolo (vedi nel suo *Memoriale* più volte citato). Che che ne sia però, è certo che chiunque la osservi, troverà esagerate le lodi dello scrittore aretino. — Nell'*Etruria pittrice*, oltre all'insieme di tutto il quadro, è l'intaglio di due figure de' saettatori, che caricano la balestra, le quali sono veramente la miglior cosa di questa pittura.

bella e modernamente lavorata; e di quella grandezza fu la più proporzionata figura che fussa stata fatta fino a quel tempo.[1] Poi fece in tela un Crocifisso con Sant' Antonino, il quale è posto alla sua cappella in San Marco.[2] In palazzo della Signoria di Fiorenza lavorò, alla porta della Catena, un San Giovan Batista;[3] ed in casa Medici dipinse, a Lorenzo vecchio, tre Ercoli in tre quadri, che sono di cinque braccia: l'uno de' quali scoppia Anteo, figura bellissima; nella quale propriamente si vede la forza d'Ercole nello strignere, che i muscoli della figura ed i nervi di quella sono tutti raccolti per far crepare Anteo; e nella testa di esso Ercole si conosce il digrignare de' denti accordato in maniera con l'altre parti, che sino alle dita de' piedi s'alzano per la forza. Nè usò punto minore avvertenza in Anteo, che stretto dalle braccia d'Ercole, si vede mancare e perdere ogni vigore, ed a bocca aperta render lo spirito. L'altro ammazzando il leone, gli appunta il ginocchio sinistro al petto, ed afferrata la bocca del leone con amendue le sue mani, serrando i denti e stendendo le braccia, lo apre e sbarra per viva forza; ancorchè la fiera, per sua difesa, con gli unghioni malamente gli graffi le braccia. Il terzo, che ammazza l'idra, è veramente cosa maravigliosa; e massimamente il serpente; il colorito del quale così vivo fece, e sì propriamente, che più vivo far non si può.

[1] Questa figura che, a dir del Baldinucci, fu copiata più volte per studio da Michelangelo giovinetto, è stata distrutta.

[2] La cappella fu rifatta in seguito col disegno di Gio. Bologna, e vi fu posta una tavola d'Alessandro Allori. Quella del Pollaiolo credesi che fosse trasportata nel palazzo Salviati, oggi Borghese, o in qualche villa della stessa famiglia.

[3] * Che Antonio dipingesse nel palazzo de' Signori non conosciamo memoria che lo confermi; sappiamo invece per documenti che Piero suo fratello nel 1482 ebbe a dipingere la *faccia del pozzo* nella sala della Signoria. (Gaye, *Carteggio* ec. I, 578.) Dal medesimo Piero è da citare, con utilità della storia, e perchè il Vasari ne tace, e perchè così scarse sono le opere sue rimasteci, una grande tavola datagli a fare per Sant' Agostino di San Gimignano, da quel Domenico Strombi stesso alla cui munificenza si debbono gli affreschi del Gozzoli nella cappella maggiore della chiesa suddetta. Essa tavola fu tolta da Sant'Agostino e trasportata nella Collegiata, dove tuttavia si vede appesa a una parete del coro. Rappresenta Nostra Donna incoronata, con attorno dieci angeli, suonando diversi strumenti musicali con gesti varj e graziosi. In basso della tavola sono inginocchioni sei Santi, cioè, San Gimignano, San Girolamo e San Niccola da Tolentino da un lato; dall'altro, Santa Fina, San Niccolò di Bari e Sant' Agostino. In una scritta che è doppiè, si legge. PIERO DEL POLLAIVOLO FIORENTINO. 1483

Quivi si vede il veleno, il fuoco, la ferocità, l'ira con tanta prontezza, che merita esser celebrato, e da' buoni artefici in ciò grandemente imitato.[1]

Alla compagnia di Sant'Angelo in Arezzo fece da un lato un Crocifisso, e dall'altro, in sul drappo, a olio, un San Michele che combatte col serpe; tanto bello, quanto cosa di sua mano si possa vedere: perchè v'è la figura del San Michele che con una bravura affronta il serpente, stringendo i denti ed increspando le ciglia, che veramente pare disceso dal cielo per far la vendetta di Dio contra la superbia di Lucifero; ed è certo cosa maravigliosa.[2] Egli s'intese degl'Ignudi più modernamente che fatto non avevano gli altri maestri innanzi a lui; e scorticò molti uomini per vedere la notomia lor sotto; e fu primo a mostrare il modo di cercare i muscoli,[3] che avessero forma ed ordine nelle figure; e di quelli tutti, cinti d'una catena, intagliò in rame una battaglia: e dopo quella fece altre stampe, con molto migliore intaglio che non avevano fatto gli altri maestri ch'erano stati innanzi a lui.[4]

Per queste cagioni, adunque, venuto famoso infra gli artefici, morto papa Sisto IV, fu da Innocenzio, suo successore, condotto a Roma: dove fece di metallo la sepoltura di detto Innocenzio; nella quale lo ritrasse di naturale, a sedere, nella maniera che stava quando dava la benedizione; che fu posta

[1] I tre quadri di cinque braccia sono anch'essi smarriti. Sembra peraltro che il Pollaiolo ne ripetesse i soggetti essendo in piccola dimensione; imperocchè nella R. Galleria esistono di lui due preziosi quadretti esprimenti appunto le uccisioni d'Anteo e dell'Idra, i quali corrispondono alla descrizione fattane ora dal Vasari. Sono stati pubblicati nel Tomo I della Serie prima della *Galleria di Firenze illustrata*, Tav. 45 e 46.

[2] Nello scorso secolo fu veduto all'avv. Francesco Rossi aretino, allora pretore di Roveredo.

[3] Non deu intendersi che il Pollaiolo fosse il primo a studiar sui cadaveri l'anatomia, ma bensì il primo pittore che la studiasse col fine di trarne vantaggio per l'arte sua.

[4] * Le stampe del Pollaiolo sono rarissime. Questa citata dal Vasari debbe essere quella dei dieci Gladiatori nudi combattenti in un bosco, e armati di sciabole, di pugnali e d'accette. A sinistra, a mezza altezza della carta, avvi una tavoletta appesa ad un albero, con questa iscrizione: OPUS ANTONII POLLAIOLI FLORENTINI. È questa l'unica stampa che porti il nome suo. Taluni scrittori gliene attribuiscono varie altre; ma il Bartsch, giudice autorevolissimo, non gliene assegna più di due oltre la sopraddescritta. (Vedi *Le Peintre graveur*, Vol. XIII.)

in San Pietro: e quella di papa Sisto detto, la quale finita con grandissima spesa, fu collocata questa nella cappella che si chiama dal nome di detto pontefice, con ricco ornamento e tutta isolata; e sopra essa è a giacere esso papa, molto ben fatto: e quella d'Innocenzio, in San Pietro, accanto alla cappella, dov'è la lancia di Cristo.[1] Dicesi che disegnò il medesimo la fabbrica del palazzo di Belvedere, per detto papa Innocenzio; sebbene fu condotta da altri, per non aver egli molta pratica di murare. Finalmente, essendo fatti ricchi, morirono, poco l'uno dopo l'altro, amendue questi fratelli nel 1498;[2] e da' parenti ebbero sepoltura in San Piero in Vincula: ed in memoria loro, allato alla porta di mezzo a man sinistra entrando in chiesa, furono ritratti ambidue in due tondi di marmo, con questo epitaffio:

Antonius Pullarius patria Florentinus, pictor insignis, qui duor. pont. Xisti et Innocentii aerea moniment. miro opific. expressit, re fami composita ex test. hic se cum Petro fratre condi volut. Vixit an. LXXII Obut an. Sal. M.IID.[3]

[1] * Sisto IV morì nel 1484 Gli successe Innocenzo VIII, che regnò otto anni. Il magnifico monumento del primo è nella cappella del Sacramento. È tutto di metallo istoriato con bassirilievi esprimenti le virtù del pontefice, ch'è effigiato giacente. Può vedersi intagliato in due tavole nel vol 1 della *Basilica Vaticana illustrata* e nel Ciacconio. Fu fatto da Antonio nel 1493, come dice la iscrizione appostavi del seguente tenore: OPVS. ANTONII. POLAIOLI. FLORENTINI ARG AVRO PICT ÆRE CLARI AN DOM MCCCCLXXXXIII Il monumento d'Innocenzo VIII è nella cappella della Concezione. In alto è il papa seduto benedicendo, e una Lancia nella manca. Sotto, divenuto cadavere, giace sopra un'urna. Vi sono anche le Virtù Teologali e le Cardinali. Di questo, che è il più bello de' due, ha un intaglio di Piero Santi Bartoli nel Bonanni, *Numismata etc. Templi Vaticani fabricam indicantia*, a f 117

[2] * Che ambedue i fratelli del Pollaiolo morissero, *poco l'uno dopo l'altro* nel 1498, è solennemente smentito dal testamento di Antonio de' 4 novem 1496, del quale si ragionerà distesamente nella nota 1, pag 101

[3] Nella prima edizione, dopo quest'epitaffio, leggesi il seguente che riportiamo emendato da un errore di stampa, che rendeva oscuro il senso del primo verso:

« Antonio Pollaiolo

Æra magis solers, liquidisve coloribus alter
Non fuit heroas ponere sive Deos.
Argento aut auro nunquam præstantius alter
Divina potuit fingere signa manu
Thusca igitur tellus magis hoc se iactet alumno,
Græcia quam quondam Parrhasio, aut Phidia »

— [3] Oltre l'epitaffio, evvi l'arme del Pollaiolo, che è una ghirlanda in mezzo a tre stelle

Il medesimo fece di bassorilievo in mettallo una battaglia di nudi, che andò in Ispagna, molto bella; della quale n'è una impronta di gesso in Firenze appresso tutti gli artefici. E si trovò, dopo la morte sua, il disegno e modello che a Lodovico Sforza egli aveva fatto per la statua a cavallo di Francesco Sforza, duca di Milano; il quale disegno è nel nostro Libro, in due modi: in uno egli ha sotto Verona; nell'altro, egli tutto armato, e sopra un basamento pieno di battaglie, fa saltare il cavallo addosso a un armato: ma la cagione perchè non mettesse questi disegni in opera, non ho già potuto sapere. Fece il medesimo alcune medaglie bellissime: e, fra l'altre, in una la congiura de' Pazzi; nella quale sono le teste di Lorenzo e Giuliano de' Medici, e nel riverso il coro di Santa Maria del Fiore, e tutto il caso come passò appunto.[1] Similmente fece le medaglie d'alcuni pontefici; ed altre molte cose, che sono dagli artefici conosciute.[2]

[1] * La descrizione che il Vasari ne dà, non è esatta. Il momento e il luogo dell'eccidio è ugualmente espresso nelle due facce della medaglia; ma nell'una è il busto di Giuliano de' Medici, colla scritta intorno *Iulianus Medices;* e nel mezzo del coro, *luctus publicus*, alludendo alla uccisione sua avvenuta in quella congiura; e nell'altro, la testa di Lorenzo de' Medici, con attorno la leggenda *Laurentius Medices*, e nel mezzo del coro il motto *salus publica*, che si riferisce all'aver egli campato la vita da quel pericolo. Di questa medaglia possiede varj esemplari il medagliere della Galleria degli Uffizi.

[2] * Nei Ricordi di Cino di Filippo di Cino di messer Francesco Rinuccini si trovano le seguenti partite di pagamenti per lavori d'oreficeria fatti da Antonio del Pollaiolo a quella famiglia: « A dì 7 luglio 1461, fiorini 3. 4. 8, per valuta di » once 50 d'ariento detti a Antonio del Pollaiolo orafo, per uno fornimento » d'ariento bianco da cintola con trafori e niello a 8 ciapette; peso once 2, e la » tolsi da lui per dare alla Ginevra (*di Ugolino di Niccolò Martelli, sua moglie*) » che la donassi alla Sandra sua sirocchia, quando tornò a casa sua, com'è » d'usanza. » — « A dì 3 aprile 1462. Pagai contanti fior. — 10. 8. a Antonio » del Pollaiolo orafo, sono per d. 2 di tremolanti e 2 catenelle d'ariento » dorato, comprai da lui per la detta Ginevra, per fare fuscelli a campanella. » (Vedi *Ricordi storici di Filippo di Cino Rinuccini dal 1282 al 1460* ec. ec., pubb. da Giuseppe Aiazzi. Firenze, dalla stamperia di Guglielmo Piatti, 1840, in-4 grande. E *Memorie di Belle Arti*, pubbl. dal Gualandi, serie IV, pag. 138-41.) Il Baldinucci trovò, nel libro de' Venti di Balìa per l'impresa di Volterra nel 1472, una deliberazione de' 18 giugno di quell'anno, colla quale, tra le altre cose, si dona al Conte d'Urbino, capitano della lega, un *elmetto d'argento, che si fece lavorare da Antonio del Pollaiolo*. Nell'anno medesimo fugli dato a fare un bacino grande d'argento per la Signoria. (Gaye, *Carteggio* ec. I, 570-571.) Tra' bronzi moderni della Galleria degli Uffizi vuolsi attribuire al Pollaiolo una Crocifissione di bassissimo rilievo.

Avova Antonio, quando morì, anni settantadue; e Pietro, anni sessantacinque.[1] Lasciò molti discepoli, e fra gli altri, Andrea Sansovino.[2] Ebbe nel tempo suo felicissima vita, trovando pontefici ricchi, e la sua città in colmo, che si dilettava di virtù; perchè molto fu stimato: dove se forse avesse avuto contrari tempi, non avrebbe fatto que' frutti che e' fece; essendo inimici molto i travagli alle scienze delle quali gli uomini fanno professione e prendono diletto. Col disegno di costui furono fatte per San Giovanni di Fiorenza due tonicelle ed una pianeta e piviale di broccato riccio sopra riccio, tessuti tutti d' un pezzo senza alcuna cucitura; e per fregi ed ornamenti di quelle furono ricamate le storie della vita di San Giovanni, con sottilissimo magisterio ed arte, da Paolo da Verona, divino in quella professione e sopra ogni altro ingegno rarissimo; dal quale non furono condotte manco

[1] * Stando a quel che dice qui il Vasari, Antonio sarebbe nato nel 1426; Piero, nel 1433. Ma le Denunzie da noi citate nelle nota 1, pag 90, smentiscono questo asserto, e pongono la nascita del primo nel 1431 ovvero nel 1433 (essendo discordanza tra le denunzie), quella del secondo, nel 1443 Posto ciò, Antonio invece avrebbe cessato di vivere all'anno sessantesettesimo, o pure sessantacinquesimo dell' età sua, e Piero, nel cinquantacinquesimo (Vedi più sotto) — Il benemerito Gualandi, nella Serie V, pag 39 e seg delle sue *Memorie di Belle Arti*, ha dato alla luce il testamento di Antonio del Pollaiolo da lui scoperto nell'Archivio del Convento di San Pietro in Vincoli di Roma, nella cui chiesa Antonio ebbe sepoltura Il detto testamento è de' 4 novembre 1496, e contiene, tra le altre, le seguenti disposizioni· Ordina che il suo corpo sia seppellito nella chiesa suddetta Lascia in dote a Mariotta e Maddalena, sue figliuole avute da Lucrezia sua moglie, cinquemila ducati d' oro per ciascheduna Dispone che, nel caso di morte delle femmine nominate sieno eredi i nipoti suoi; cioè i figliuoli di Giovanni fratello del detto testatore È nominato altresì Silvestro altro suo fratello, e quanto a Piero, questo documento viene a smentire solennemente ciò che dice più sopra il Vasari, che egli morisse nell'anno 1498 in che cessò di vita Antonio Imperciocchè il testatore, in proposito di Piero dice, che egli *dum esset in humanis*, ma infermo e vicino a morte, gli lasciò un pezzo di terra del valore di trecento lire, raccomandandogli però sua figliuola Lisa, la quale poi trovò in Antonio un secondo padre, che la maritò e dotò di centocinquanta lire del proprio. Che poi Antonio morisse nel 1498, è confermato da una lettera della Signoria di Firenze a Domenico Bonsi a Roma, de' 13 febbraio 1497 (1498), dove è detto che *sendo morto alli giorni passati costì* Antonio del Pollaiolo, gli si raccomanda, a nome della vedova, certi crediti lasciati da suo marito. (Vedi Gaye, *Carteggio* ec , I, 340 341)

[2] Andrea Contucci del Monte San Savino, scultore, di cui leggerassi la Vita in appresso.

bene le figure con l'ago, che se le avesse dipinte Antonio col pennello:[1] di che si debbe avere obbligo non mediocre alla virtù dell'uno nel disegno, ed alla pazienza dell'altro nel ricamare. Durò a condursi quest'opera anni ventisei; e di questi ricami fatti col punto serrato, che, oltre all'esser più durabili, appare una propria pittura di pennello, ne è quasi smarrito il buon modo; usandosi oggi il punteggiare più largo, che è manco durabile e men vago a vedere.

[1] Poichè la vetustà rese inservibili quei sacri paramenti, le storie ricamate furono collocate in tanti quadretti muniti di cristallo; e si custodiscono tuttavia negli armadi delle reliquie, nella sagrestia di San Giovanni. Gli elogi fatti dal Vasari a questi lavori non sono esagerati.

ALBERETTO GENEALOGICO DELLA FAMIGLIA DEL POLLAIOLO.

Giovanni.
|
Antonio.
|
Iacopo, n. 1401
m
Tommasa, n. 1412

Salvestro, n. 1435	Piero, 1443, † innanzi al 1496.	Antonio, orafo, n. 1433.[1] † 1498	Giovanni, n. 1440.	Cosa, o Niccolosa, n. 1447
	Lisa.	m 1ª Marietta, n. 1451 2ª Lucrezia, di Frotone de' Panfoni, da lui sposata nel 1482		

Figli di Antonio: Marietta, nata da madonna Lucrezia — Maddalena Maritata nel 1517 a Liberale di Niccolo di Lotto degli Agli

[1] Dalla denunzia propria d'Antonio, risulterebbe nel 1431. Ci siamo invece attenuti a quella di suo padre, perchè a lui, quando il suo figliuolo era ancora in tenera età, più difficilmente poteva fallir la memoria. (Vedi Gaye, I. 265 266.)

COMMENTARIO ALLA VITA DI ANTONIO E DI PIERO DEL POLLAIOLO.

DI GIOVANNI TURINI,

ORAFO E SCULTORE SENESE.

[Nato intorno al 1384. — Morto 1455.]

Prendendo occasione dal breve ricordo che nella Vita de' due Pollaioli è di Giovanni Turini, orafo senese, noi abbiamo giudicato di fare cosa utile, e ad un tempo gradita ai cultori della storia dell'Arte, se, piuttostochè dentro i brevi confini d' una nota, ci fossimo allargati a dare in un Commentario quelle notizie che la nostra industria avesse saputo raccogliere nei ricchi archivj senesi sopra questo artefice, degno certamente di memoria e di fama maggiore.

L'arte dell' orafo, al pari d' ogni altra, antica e fiorente in Siena, ebbe fra i più vecchi maestri un Pacino di Valentino, che nel 1265 operava per Sant'Iacopo di Pistoia, e quel Filippuccio da cui nacquero i pittori Minuccio e Memmo, che fu padre a Lippo, cognato e compagno del celebre Simone Martini. Il qual Filippuccio pare che fosse artefice di valore, se nel 1273 fu a lui commesso dal Comune Senese il lavoro di preziosi oggetti donati a Carlo d'Angiò, alla Regina sua moglie, ed ai molti baroni del loro seguito. Acquistò nel seguente secolo grande nominanza in questo esercizio Ugolino di maestro Vieri, al quale il maggior tempio di Orvieto deve uno de' suoi più preziosi ornamenti: intendiamo il Tabernacolo ov' è conservato il Santissimo Corporale. Per forsi ragione a che squisita gentilezza di forme e di lavoro giungesse a quei tempi l' orificeria, basti quest'uno de' più propri e

de' più nobili monumenti dell'arte. Ricorda la storia anche un Giovanni di Bartolo, che nel 1369 lavorò in Roma a smalto le storie della vita de' Santi Pietro e Paolo ne' busti d'argento che racchiudevano lo loro teste; e quel Lando di Pietro del quale si è parlato nella nota 2, pag. 93 del vol. II di questa edizione. Ma a chi scorresse le carte e le memorie del secolo XIV, apparirebbe maraviglioso il numero degli orafi, dell'opera de' quali il culto religioso, il lusso, e gli usi domestici ebbero continua occasione, e bisogno di usare.

Ora venendo senza più all'artefice da cui s' intitola il presente Commentario, diremo: che il nostro Giovanni nacque intorno al 1384 da Turino di Sano, orafo senese, e da madonna Tommasa di Giusto di maestro Vanni. Non è dubbio che egli nella bottega del padre apprendesse l'arte; e gia nel 1414 poneva li smalli alla figura d'argento di San Savino fatta pel Duomo da Ambrogio di Andrea, e nel 1416 lavorò per lo stesso luogo in compagnia di Turino la statua d'argento di San Vittorio.[1] Nel medesimo anno avendo i Senesi innalzato a piè del Palazzo de' Signori una fonte di legname con molti ornamenti, per festeggiare la solennità di Santa Maria di agosto, Giovanni fecevi alcune statue, non sappiamo se di legname, o di altra materia. Vero è che due anni innanzi (1414) volendo il Comune di Siena ricompensare de'suoi buoni portamenti il Capitano Tartaglia da Lavello, commise a Giovanni che facesse un elmo d'argento dorato, che egli, per ricordo de' cronisti, condusse molto sqnisitamente, e con grande sua lode e riputazione. E quando fu posto mano ad ornare di bassorilievi di ottone dorato il fonte battesimale di San Giovanni, ricercarono gli operaj i maestri più pregiati nell'arte del getto: onde delle sei storie che riempiono i lati di esso fonte, due ne allogarono nel 1417 a Lorenzo Ghiberti, due a Giacomo della Quercia (il quale, distratto da altri lavori, solamente una pote finire, e l'altra foce Donatello), ed altrettante a Turino e Giovanni suo figliuolo. Le quali due storie

[1] Due altre statue d'argento fatte pel Duomo das Turino sono ricordate nelle memorie Senesi. l'una figurava Sant'Ansano e l'altra San Crescenzio, finita nel 1424. Oggi non sono più.

che figurano la Nascita del Precursore, e la sua Predicazione nel deserto, dettero egline compite nel 1427. E si portarono tanto bene in questo lavoro, che l'operaio del Duomo, a cui era dato in governo anche la chiesa di San Giovanni, commise poco dopo al Turini che per ornamento del detto fonte facesse il fregio smaltato, con lettere di metallo, che ne ricinge intorno intorno la cornice superiore, e tre delle sei statuette di tutto rilievo, parimente d'ottone dorato, rappresentanti la Carità, la Giustizia e la Prudenza, le quali stanno ne' tabernacoli che dividono le predette storie. Fecevi, parimente dello stesso metallo, tre putti di tutto rilievo, i quali son posti sopra il tabernacolo di marmo che sorge di mezzo al fonte. Questi lavori, che Giovanni condusse con molta maestria e buon disegno, da potere stare a petto delle altre statue e dei putti fatti da Donatello,[1] furono da lui condotti a termine nel 1431. Finalmente, perchè di tutte le cose fatte di getto dal Turini per bellezza e finimento di esso fonte si abbia intiera notizia, aggiungeremo, che avendo gli operaj allogato a Donatello uno sportello d'ottone dorato per una porticciola che è nel tabernacolo di marmo dal lato che guarda l'altare maggiore della chiesa, e non essendo riuscito di satisfazione loro, ond' essi lo restituirono all'artefice fiorentino; Giovanni ne fece un altro, nel 1434, dentrovi un Cristo risorto.

È in Siena ancora, sulla sommità della facciata del Palazzo del Comune, il nome di Gesù con lettere, raggi, e cintolo di rame dorato, condotto nel 1425 da Giovanni in compagnia di Turino suo padre. Parimente nello stesso anno scolpì, per uno de' tabernacoli della Cappella di Piazza, una statua di marmo, la quale non sappiamo nè qual Santo rappresentasse, nè se sia ancora in essere; e compì pel nuovo pergamo, che a quei giorni si era cominciato in Duomo per servizio delle prediche, tre figure di marmo in bassorilievo, di San Giovanni Evangelista, di San Paolo e di San Matteo,

[1] Dei lavori fatti pel fonte battesimale di San Giovanni di Siena, vedi quel che è detto nella Vita di Giacomo della Quercia, pag. 27, nota 2; in quella del Ghiberti, pag. 109, nota 2, e finalmente in quella di Donatello a pag. 260, nota 1, del tomo III di questa edizione.

dando fine a quella di San Luca lasciata imperfetta da maestro Giovanni di Francesco da Imola, morto in quell'anno, al quale erano state allogate dall'operaio messer Bartolommeo di Giovanni Cecchi. Questi bassorilievi esistono tuttora incastrati nella parete che è a lato dell'altare detto del Sacramento in Duomo. A proposito de' quali è da notare l'errore delle Guide artistiche senesi, che gli attribuiscono ad Urbano ed a Bartolommeo da Cortona, scultori che operarono qualche anno dipoi.

Essendosi in alcune parti guasto il Tabernacolo che un secolo innanzi aveva fatto Ugolino di maestro Vieri pel Duomo d'Orvieto, fu chiamato, nel 1426, il nostro artefice in quella città per riattarlo. Sbrigatosi prestamente, si ricondusse in Siena, dove aveva egli frequente occasione di mostrare il valor suo nei lavori che il Comune affidavagli. In fatti non era corso l'anno, che ebbe a condurre, in compagnia di Niccolò di Treguanuccio, altro orafo senese, col quale faceva insieme l'arte, due angioletti di argento di rilievo, alti un braccio, colle basi ornate di smalti, e con ogni altro loro finimento. I quali angioletti mandò in dono la Repubblica a Papa Martino V.[1] È lavoro del 1429 la Lupa coi gemelli, d'ottone e rame dorato, che sta sulla colonna accanto al Palazzo del Comune. Aiutato da suo fratello Lorenzo, che gli fu compagno in tutti i lavori che ebbe in seguito a fare, cominciò Giovanni, per la cappella di Palazzo, la pila dell'acqua benedetta, e nel 1434 il pilastro di pietra sul quale riposa: aggiuntovi altresì, nel 1438, la figura del Salvatore, di rame dorato, posta in mezzo a due Angeli. E nel medesimo anno lavorò per la sagrestia del Duomo altra pila di pietra sorretta da un Angelo di bronzo dorato, ed ornata con le armi smaltate dell'Opera e del Rettore di essa. Era di sua mano la statua d'argento della Assunta con sei Angioli ai lati, e col piedistallo smaltato a storie della vita della Madonna. La qual figura essendo stata rubata nel 1439 da alcuni cappellani del Duomo, fu, dopo molte ricerche, ritrovata, ma guasta e rotta in molte parti; ond'egli la rifatto nel 1446. Per uso della Cappella di Palazzo fece altresì, fra il 1441

[1] Costarono lire 1505

e il 1442, le due statue d'argento di San Paolo e di San Pietro, le quali nel principiare del secolo passato furono guaste, e fattovi quattro busti di Santi che sono ancora in essere. Nel tempo che Giovanni lavorava queste figure pel Palazzo, era intorno a fare per lo Spedale di Santa Maria della Scala un tabernacolo grande da tenervi il corpo di Cristo nel Venerdì santo. Ed un anno dopo cominciava pel Duomo una figura di argento di tutto rilievo del Cristo risorto, intorno alla quale spese tanto tempo, che non potè darla finita prima del 1446. Lavorò parimente per la cappella di Palazzo nel 1444 un'altra figura della Maria Vergine col Gesù bambino in collo. Le quali opere tutte, per le vicende occorse di poi, andarono miseramente guaste e perdute. L'ultimo lavoro che le memorie da noi consultate gli attribuiscono, sebbene noi ci abbiamo qualche dubbio, è la cassetta destinata a conservare la veste di San Bernardino, cominciata nel 1448, la quale, non sappiamo perchè, fu poi guasta, o in molta parte rifatta, da Francesco d'Antonio, altro valoroso orafo senese, del quale resta ancora la cassa che contiene il braccio di San Giovan Batista. Finì il Turini la vita sua operosa intorno al 1455, lasciando erede e delle masserizie della bottega e di parte delle sue sostanze il suo carissimo fratello Lorenzo. Ebbe Giovanni, per quanto pare, tre figliuoli maschi, due de' quali li troviamo esercitare l'arte dello scarpello al servizio dell'Opera del Duomo Senese.

Fin qui giungono le notizie che abbiamo potuto raccogliere intorno al nostro artefice, dalle opere del quale può argomentarsi quanto fosse egli reputato valente a quei tempi appresso i suoi concittadini. Da quel che abbiamo detto intorno alla nascita del Turini, è chiaro che il Vasari mal si appose, allorchè lo fece scolare di Antonio del Pollaiolo, il quale, quando il maestro senese lavorava, ed era già salito in fama, non era ancora venuto al mondo.

ALBERETTO DELLA FAMIGLIA TURINI.

- Tuta da Vigoano.
  - Cino.
    - Sano, fa testamento nel 1369.
      - Lorenza.
      - Lodovica.
      - Turino, orafo, m. nel 1382 a Tommasa di Giusto di maestro Vanni
        - Antonio, n. 1386
        - Lorenzo, orafo, n. 1407. 1ª m. ... 2ª m. madonna Battista, nel 1459
          - Giovanni
        - Giovanni, orafo e scultore, n. 1384? † 1455. De' Priori nel 1435-38 39.
          - Turino, scarpellino.
          - Pietro, scarpellino, m. nel 1470 a madonna Tora.
          - Agostino, m. nel 1460 a madonna Agnese.
          - Margherita, n. 1441.
        - Cristofana, n. 1388.
        - Paola, n. 1392
        - Francesca, n. 1405
      - Pietro, m. nel 1391 a Lorenza di Giovanni Mino detto *Chiotina*.
        - Domenico, maestro di legname, † 1450

SANDRO BOTTICELLI,

PITTORE FIORENTINO.

[Nato 1447. — Morto 1515.]

[1] Ne' medesimi tempi del magnifico Lorenzo vecchio de' Medici, che fu veramente per le persone d'ingegno un secol d'oro, fiorì ancora Alessandro, chiamato all'uso nostro Sandro, e detto di Botticello per la cagione che appresso vedremo. Costui fu figliuolo di Mariano Filipepi, cittadino fiorentino; dal quale diligentemente allevato e fatto istruire in tutte quelle cose che usanza è d'insegnarsi a' fanciulli, in quella età prima che e' si pongano alle botteghe; ancorachè agevolmente apprendesse tutto quello che e' voleva, era nientedimanco inquieto sempre, nè si contentava di scuola alcuna di leggere, di scrivere o d'abbaco; di maniera che il padre, infastidito di questo cervello sì stravagante, per disperato lo pose all'orefice con un suo compare chiamato Botticello, assai competente maestro allora in quell'arte. Era in quell'età una dimestichezza grandissima, e quasi che una continova pratica,

[1] * Nella prima edizione l'Autore dà principio a questa Vita così: « Sforzasi » la natura a molti dare la virtù, et in contrario gli mette la trascurataggine per » rovescio, perchè non pensando al fine della vita loro, ornano spesso lo spedale » della lor morte, come con l'opere in vita onorarono il mondo. Questi, nel » colmo delle felicità loro, sono dei beni della fortuna carichi, et ne' bisogni ne » sono tanto digiuni, che gli aiuti umani da la bestialità del lor poco governo » talmente si fuggono, che col fine della morte loro vituperano tutto l'onore et » la gloria della propria vita. Onde non sarebbe poca prudenza ad ogni virtuoso, » et particolarmente agli artefici nostri, quando la sorte gli concede i beni della » fortuna, salvarne per la vecchiezza et per gli incomodi una parte, acciò il bi- » sogno che ognora nasce, non lo percuota; come stranamente percosse Sandro » Botticello, che così si chiamò ordinariamente per la cagione che appresso ve- » dremo. »

SANDRO BOTTICELLI.

tra gli orefici ed i pittori; per la quale Sandro, che era destra persona e si era volto tutto al disegno, invaghitosi della pittura, si dispose volgersi a quella. Per lo che aprendo l'animo suo al padre, da lui, che conobbe la inchinazione di quel cervello, fu condotto a Fra Filippo del Carmine, eccellentissimo pittore allora, ed acconcio seco a imparare, come Sandro stesso desiderava. Datosi dunque tutto a quell'arte, seguitò ed imitò sì fattamente il maestro suo, che Fra Filippo gli pose amore, ed insegnogli di maniera, che e' pervenne tosto ad un grado che nessuno lo arebbe stimato.

Dipinse, essendo giovanetto, nella Mercatanzia di Fiorenza una Fortezza, fra le tavole delle Virtù, che Antonio e Piero del Pollaiolo lavorarono.[1] In Santo Spirito di Fiorenza, fece una tavola alla cappella de' Bardi, la quale è con diligenza lavorata e a buon fine condotta; dove sono alcune olive e palme lavorate con sommo amore.[2] Lavorò nelle Convertite

[1] La Fortezza dipinta dal Botticelli è nella R. Galleria insieme colle altre sei Virtù mentovate poco sopra nella nota 1, pag. 96 della Vita del Pollaiolo.

[2] In Santo Spirito, all'altare della cappella de' Bardi, invece della tavola qui accennata, vedesi un quadro di Iacopo Vignali, con la Beata Chiara da Montefalco. La tavola del Botticelli rappresentava la Madonna, San Giovanni Batista e San Giovanni Evangelista. Fu tolta di chiesa molti anni addietro, e portata in casa dei patroni, ma nel 1825 fu venduta a Fedele Acciai negoziante di quadri, e questi la rivende al re di Baviera. Essa era conservatissima. — * Qui al certo è sbaglio di luogo; imperciocchè nel catalogo della R. Galleria di Monaco non si trova registrata veruna opera del Botticelli con questo soggetto, ma invece un'altra con Cristo in grembo alla Madre, con San Pietro, San Paolo e San Girolamo ai lati: figure assai più piccole del naturale. Invece la tavola in discorso passò nella R. Galleria di Berlino, imperciocchè un ricordo di essa tavola, che abbiamo sott'occhio, fatto da Francesco Acciai, riscontra colle particolarità notateci dal Vasari, e colla descrizione che ce ne dà il catalogo di quella Galleria con queste parole: « Maria sedente in trono tiene il fanciullo nel suo grembo, il quale stende in su la mano verso il petto di lei. A destra, San Giovan Batista; a sinistra, San Giovanni Evangelista in età avanzata. Sì la Vergine come i due Santi, sono circondati da festoni fronzuti di palma e di foglie d'ulivo. » Comecchè il Vasari non dica aver Sandro fatte altre opere per la chiesa di Santo Spirito, pure noi non diamo torto al Cinelli, il quale gli attribuisce un'altra tavola stata in una delle cappelle Capponi, coi tre Arcangeli Michele, Raffaello con Tobia, e Gabbriello, che nel 1731 (Vedi Richa), rinnovato l'altare, e postovi un San Niccolò del Gabbiani, fu trasferita nell' interno del convento. Nel 1810 poi essa passò nella Galleria dell'Accademia delle Belle Arti, dove fu ancora attribuita erroneamente ad Antonio del Pollaiolo, e sotto il nome di lui data incisa nella *R. Galleria* suddetta, pubblicata per cura di una Società di Artisti.

una tavola a quelle monache;[1] ed a quelle di San Barnaba, similmente un'altra.[2] In Ognissanti dipinse a fresco nel tramezzo alla porta che va in coro, per i Vespucci, un Sant'Agostino; nel quale cercando egli allora di passare tutti coloro che al suo tempo dipinsero, ma particolarmente Domenico Ghirlandaio, che aveva fatto dall'altra banda un San Girolamo, molto s'affaticò: la qual opera riuscì lodatissima, per avere egli dimostrato nella testa di quel Santo quella profonda cogitazione ed acutissima sottigliezza, che suole essere nelle persone sensate ed astratte continuamente nella investigazione di cose altissime e molto difficili. Questa pittura, come si è detto nella Vita del Ghirlandaio, quest'anno 1564 è stata mutata dal luogo suo salva ed intera.[3] Per il che venuto in credito e in riputazione, dall'arte di Porta Santa Maria gli fu fatto fare in San Marco una Incoronazione di Nostra Donna, in una tavola, ed un coro d'Angeli; la quale fu molto ben disegnata a condotta da lui.[4] In casa Medici, a Lorenzo vecchio lavorò molte cose; e massimamente una Pallade su una impresa di bronconi che buttavano fuoco; la quale dipinse grande quanto il vivo: ed ancora un San Sebastiano.[5] In Santa

[1] *A' tempi dell'annotatore del Riposo del Borghini, questa tavola, citata da molti scrittori senza descriverne il soggetto, stava nell'ingresso del convento.

[2] *Questa tavola ora si conserva nella Galleria de' grandi quadri della R. Accademia delle Belle Arti, e rappresenta Maria Vergine seduta in trono col divino Figliuolo nelle braccia, con quattro Angeli ai lati, due de' quali tengono aperto il ricco cortinaggio, e gli altri presentano al fanciullo due de' simboli della sua futura passione; cioè la corona di spine e i tre chiodi. Dinanzi al trono stanno in piè tre Santi per lato; cioè San Barnaba, Sant'Agostino, Santa Caterina, San Giovanni, Sant'Ambrogio e San Michele. Nella tav. XXVI dell' *Etruria Pittrice* è un goffo intaglio di quest'opera, tralasciata però la parte superiore che finisce in colonna, aggiuntavi più modernamente da Agostino Veracini che si studiò d'imitare la maniera di Sandro.

[3] *Si vede tuttora nella parete della chiesa a man destra entrando, di faccia al San Girolamo del Ghirlandaio.

[4] Questa pure è collocata nell'Accademia delle Belle Arti, ed è considerata come una delle migliori opere del Botticelli. — *Se ne ha un egregio intaglio di Francesco Livy nella più volte lodata *Galleria delle Belle Arti di Firenze, incisa e illustrata*. Oltre a un infinito coro di Angeli danzanti e di Serafini, in basso stanno in piè i Santi Giovanni Evangelista, Agostino, Girolamo e un altro santo vescovo.

[5] Non si sa ove oggi sieno nè la Pallade nè il San Sebastiano fatti per Lorenzo de' Medici.

Maria Maggiore di Fiorenza è una Pietà con figure piccole, allato alla cappella de' Panciatichi, molto bella.[1] Per la città, in diverse case fece tondi di sua mano, e femmine ignude assai; delle quali oggi ancora a Castello, villa del Duca Cosimo, sono due quadri figurati, l'uno, Venere che nasce, e quelle aure e venti che la fanno venire in terra con gli Amori; e così un'altra Venere, che le Grazie la fioriscono, dinotando la primavera; le quali da lui con grazia si veggono espresse.[2] Nella via de' Servi, in casa Giovanni Vespucci, oggi di Piero Salviati, fece intorno a una camera molti quadri chiusi da ornamenti di noce per ricignimento e spalliera, con molte figure e vivissime e belle.[3] Similmente, in casa Pucci fece di figure piccole la novella del Boccaccio di Nastagio degli Onesti, in quattro quadri, di pittura molto vaga e bella;[4]

[1] * Questa Pietà a' tempi del Richa (1755) si vedeva in sagrestia: ora non v'è più. Sarebbe mai quella da noi citata nella nota 2, a pag. 111, come esistente nella R. Pinacoteca di Monaco?

[2] * La nascita di Venere, ch'è dipinta in tela, ora si conserva nella R. Galleria degli Uffizi. È stata intagliata per la pubblicazione che di quella Galleria si va facendo a spese di una società, al N. XXIV A. L'altra Venere alla Grazie, tavola degna delle maggiori lodi, si trova essa pure nella Galleria medesima, ma nel privato corridore che conduce a' Pitti. Sì l'una come l'altra sono di figure quanto il vivo. Nella R. Pinacoteca di Berlino si addita per opera del Botticelli stesso parimente una Venere nuda, con lunghi dorati capelli, ma di proporzioni più piccole delle sopra citate, dipinta in tela su fondo oscuro.

[3] Non sappiamo il destino delle pitture ch'erano in casa Vespucci di via de' Servi.

[4] * Questi quattro quadretti, larghi più di braccia 2 e mezzo, alti più di un braccio e un terzo, si conservano tuttavia in casa Pucci.

1° Si vede Nastagio degli Onesti, che in pensiero della sua crudel donna, col capo chino e le braccia penzoloni, appoggiando le mani sulla cintola, inoltrasi soletto nella pineta di Classi. Quando ad un tratto vede venire correndo verso lui una bellissima giovine ignuda e scapigliata, inseguita da due fieri mastini, la quale protendendo le braccia, con lagrime e grida chiede mercè, e dietro a lei sovra un corsiero bianco un cavaliere gracendo, con uno stocco in mano, lei minacciando di morte. Poi si vede quando Nastagio, preso da compassione per la sventurata donna, travandosi senz'arme, tolto un ramo d'albero, si fa incontro ai cani ed al cavaliere. Al lato destro del quadro, in lontananza, si vedono padiglioni e trabacche con alcuni giovani amici di Nastagio. Dietro la boscaglia sorge la città di Classi, presso Ravenna, sopra un braccio di mare.

2° Folta pineta; e, dietro, veduta di mare. A sinistra di chi guarda si vede Nastagio che tirandosi indietro rimira pauroso quello che il cavaliere va facendo. Il quale, smontato da cavallo, atterra di un colpo la donna, e distesala boccone, le apre le reni, e trattone fuori il cuore, lo getta ai due mastini, che in disparte stanno mangiandolo. Ma la giovane, come se nulla avvenuto fosse, levatasi in

ed in un tondo, l'Epifania.[1] Ne' monaci di Cestello, a una cappella, fece una tavola d'un'Annunziata.[2] In San

più, si vede nuovamente fuggire verso il mare, coi cani appresso, e il cavaliere sempre perseguitandola.

3° Gran convito fatto da Nastagio a Paolo Traversari, alla moglie, alla figliuola e a tutte le altre donne parenti. La tavola è imbandita nella stessa pineta dove Nastagio avea veduto lo strazio della bella giovane. A un tratto, sul finire della mensa, si ode il disperato romore della cacciata donna, che perseguitata dal solito cavaliere e dai cani, si rifugia presso i commensali; i quali spaventati si alzano da tavola, e con vari gesti delle mani e del volto esprimono la paurosa sorpresa. Ella già trafelata, è presso a cadere: i vasellami e le tazze si rovesciano; le cui donne di casa Traversari si alzano impaurite; i menestrelli imprecano ai cani che fan strazio delle belle membra. A destra di chi guarda, due padiglioni, un cavallo, una donna ed alcuni giovani.

4° La figliuola del Traversari, ravvedutasi, e tramutato in amore l'odio, dopo veduta la fiera punizione di quella femmina, dice esser contenta di diventar moglie di Nastagio. Si fa il convito nuziale. Sotto un grand'atrio ad archi sostenuti da pilastri corintj, ed in fondo un arco trionfale che chiude il cortile, sono imbandite due mense. Al lato sinistro seggono undici uomini, al destro otto donne, e Nastagio solo siede rimpetto ad esse. Nel mezzo dell'atrio sorge una credenza con meschiroba, piatti ed altri ricchi vasellami. Dalle due parti vengono più servi, portando in capo ed in mano le vivande da apprestarsi ai commensali.

In questa tavola, v'è l'arme Pucci sola, e v'è inquartata con quella de'Bini, che è una squadra d'oro in campo azzurro con sopra due rose bianche, e sotto, cinque monti dello stesso colore. V'è pure l'arme medicea e l'anello col diamante, impresa della famiglia stessa, la quale si vede, nelle quattro tavolette, sostenere quei tre anelli dipinti nelle facce dei primi tre pilastri dell'atrio. Il trovarsi in esse le armi Pucci e Bini unite, ci fa credere che questi quadretti fossero fatti fare per occasione di nozze tra le due famiglie. Cercando, noi troviamo infatti che nel 1487 Pierfrancesco di Giovanni Bini sposò Lucrezia di Francesco di Giovanni Pucci. — Il pittore, oltre la vaghezza del colorito, la leggiadria e naturalezza delle figure, si è fatto interprete felice dei difficili e vivaci concetti del novellatore Boccaccio, traducendo ingegnosamente in composizioni di figure, quello ch'egli racconta con molto effettuosa vivezza di parole.

[1] * In casa Pucci non abbiamo veduto questo tondo coll'Epifania. Forse il Vasari ha sbagliato con un altro tondo che v'è, certamente del Botticelli, e tra le sue opere più gentili e corrette, dove si vede Nostra Donna seduta in trono col Bambino ritto sulle sue ginocchia, il quale benedice Santa Maria Maddalena, che col vaso unguentario tra le mani, sta in atto di adorazione. Dal lato sinistro è Santa Caterina martire.

[2] * Oggi Santa Maria Maddalena de' Pazzi, come altre volte abbiam detto. — Troppo facilmente è stato scritto che questa Annunziata conservasi tuttavia nella quarta cappella a man destra entrando, imperciocchè la verità è che in quell'altare si trova un'Annunziata, ma essa è in tela, ed una di quelle tante miserabili cose fabbricate successivamente, per la speciale devozione che la città di Firenze ha sempre avuto a tale Immagine. Essa però è stata adattata ad una cornice coronce del secolo XVI, la quale, dentro una cartella che è nel frontone, porta segnato l'anno MDXIII, data anteriore di due anni alla morte del Botticelli. Da tutto

Pietro Maggiore, alla porta del fianco, fece una tavola per Matteo Palmieri, con infinito numero di figure; cioè l'Assunzione di Nostra Donna, con le zone de' cieli come son figurate, i Patriarchi, i Profeti, gli Apostoli, gli Evangelisti, i Martiri, i Confessori, i Dottori, le Vergini, e le Gerarchie; e tutto col disegno datogli da Matteo, ch'era litterato e valentuomo: la quale opera egli con maestria e finitissima diligenza dipinse. Evvi ritratto a piè Matteo inginocchioni, e la sua moglie ancora. Ma con tutto che quest'opera sia bellissima, e che ella dovesse vincere la invidia, furono però alcuni malevoli e detrattori, che, non potendo dannarla in altro, dissero che e Matteo e Sandro gravemente vi avevano peccato in eresia;[1] il che se è vero o non vero, non se ne aspetta il giudizio a me; basta che le figure che Sandro vi fece, veramente sono da lodare, per la fatica che e' durò nel girare i cerchi de' cieli, e tramezzare tra figure e figure d'Angeli o scorci o veduti in diversi modi diversamente; e tutto condotto con buon disegno.[2] Fu allogato a Sandro, in questo tempo, una tavoletta piccola, di figure di tre quarti di braccio l'una; la quale fu posta in Santa Maria Novella fra le due porte, nella facciata principale della chiesa, nell'entrare per la porta del mezzo a sinistra; ed evvi dentro l'Adorazione de' Magi: dove si vede tanto affetto nel primo vecchio, che baciando il piede al Nostro Signore, e struggendosi di tenerezza, benissimo dimostra avere conseguita la fine del lunghissimo suo viaggio. E la figura di questo re è il proprio ritratto di Cosimo vecchio de' Medici, di quanti a' di nostri se ne ritrovano, il più vivo e più naturale. Il secondo, che è Giuliano de' Medici, padre di Papa Clemente VII, si vede che

questo pare a noi che si possano con molta ragione dedurre due cose: che quella cornice apparteneva alla tavola di Sandro, e che essa fu dipinta presso il fine della sua vita. Quando alla tavola fosse sostituita la tela, ignoriamo.

[1] Dicevano che da Sandro erasi in quella pittura seguita una strana opinione d'Origene intorno agli Angeli, per dar nel genio al Palmieri che l'aveva adottata in un suo poema. L'altare venne perciò interdetto e coperta la pittura. Di questo fatto se ne legge una minuta relazione nell'opera del P. Richa sulle Chiese fiorentine, T. I, Lezione XI.

[2] *Questa tavola, importante altresì per vedersi nel fondo una parte de' contorni di Firenze a quel tempo, dopo varia fortuna, venne nelle mani di Luigi Rucceri; ed ora, a nostro disdoro, è passata in mani straniere.

intentissimo con l'animo divotamente rende riverenza e quel putto, e gli assegna il presente suo. Il terzo, che, inginocchiato egli ancora, pare che adorandolo gli renda grazie e lo confessi il vero Messia, è Giovanni figliuolo di Cosimo. Nè si può descrivere la bellezza che Sandro mostrò nelle teste che vi si veggono; le quali con diverse attitudini son girate, quale in faccia, quale in profilo, quale in mezzo occhio, e qual chinata, ed in più altre maniere e diversità d'arie di giovini, di vecchi, con tutte quelle stravaganze che possono far conoscere la perfezione del suo magisterio; avendo egli distinto le corti di tre re di maniera, che e' si comprende quali siano i servidori dell'uno e quali dell'altro: opera certo mirabilissima, e per colorito, per disegno e per componimento ridotta sì bella, che ogni artefice ne resta oggi maravigliato.[1] Ed allora gli arrecò in Fiorenza e fuori tanta fama, che Papa Sisto IV avendo fatto fabbricare la cappella in

[1] [a]Di questa tavola, con tanto singolari e giuste lodi descritta dall'Autore, tutti gli annotatori suoi e del *Riposo* del Borghini, credendola smarrita, han dovuto lamentare la perdita. Ma, di questi giorni, al nostro collega Carlo Pini è toccato in sorte di ritrovarla; e, in un ragionato scritto, che speriamo di veder pubblicato in altra più opportuna occasione, intende a provare con ogni studio e con ogni riscontro possibile, sia di storia, sia d'arte, come quella mirabile opera esista tuttavia fresca e ben conservata in Firenze nella R. Galleria degli Uffizi, dove fino ad ora si è ammirata per cosa stupenda di Domenico del Ghirlandaio. Le prove storiche dal Pini addotte e concludenti, non solo negli atteggiamenti e nella espressione degli affetti di ciascuno dei tre re, che perfettamente corrispondono alle parole del Vasari, ma ancora nella identità dei ritratti di Cosimo, di Giuliano e di Giovanni de' Medici, che si riconoscono nelle teste di quei re, con quelli che del primo e del secondo ci esibiscono le medaglie ed altri dipinti; e quanto a quello di Giovanni (del quale ci mancano ritratti contemporanei), si vede, per contrario, che, sia per il carattere fisionomico, come per l'atteggiamento e per la movenza, quello della tavola in questione ha servito di esemplare a tutti gli altri fatti di poi. Altra prova è la provenienza di questa tavola, la quale sappiamo che venne alla Real Galleria dalla villa di Poggio Imperiale nel 1796, dove molto ragionevolmente si congettura che trapassasse, dopo essere stata tolta dalla chiesa di Santa Maria Novella, quando, dopo la metà del secolo XVI, la famiglia Attavanti fece costruire un proprio altare nel luogo stesso dove questa tavola era collocata. Le prove artistiche che confermano non altri fuori del Botticelli aver dipinto questa Adorazione, sono, oltre alla maniera del dipinto e del disegno, e ai caratteri artistici propri di Sandro, che non possono far confondere le opere sue nè con quelle del Ghirlandaio nè di verun altro, le parole stesse dell'Albertini fiorentino, il quale nel suo certo *Memoriale* stampato cinque anni innanzi la morte del pittore, scriveva: *Lascio stare* (in Santa Maria Novella) *la tavola de' Magi, fra le porte, di Sandro Botticelli.*

palazzo di Roma, o volendola dipingere, ordine che egli ne divenisse capo: onde in quella fece di sua mano le infrascritte storie; cioè, quando Cristo è tentato dal diavolo;[1] quando Mose ammazza lo Egizio, e che riceve bere dalle figlie di Ietro Madianite; similmente, quando sacrificando i figliuoli d'Aron, venne fuoco dal cielo;[2] ed alcuni santi Papi, nelle nicchie di sopra alle storie. Laonde, acquistato fra' molti concorrenti, che seco lavorarono e Fiorentini e di altre città, fama e nome maggiore, ebbe dal papa buona somma di danari; i quali ad un tempo destrutti e consumati tutti nella stanza di Roma, per vivere a caso, come era il solito suo, e finita insieme quella parte che gli era stata allogata, e scopertala, se ne tornò subitamente a Fiorenza: dove, per essere persona sofistica, comentò una parte di Dante, e figurò lo Inferno, e lo mise in stampa; dietro al quale consumò di molto tempo: per il che, non lavorando, fu cagione d'infiniti disordini alla vita sua.[3] Mise in stampa ancora molte cose suo di disegni ch'egli aveva fatti, ma in cattiva maniera, perchè l'intaglio era mal fatto: onde il meglio che si vegga di sua mano è il trionfo della Fede di Fra Girolamo Savonarola da Ferrara;[4] della setta del quale fu in guisa partigiano, che ciò fu causa che egli, abbandonando il dipignere, e non avendo

[1] In questa composizione è criticato il Botticelli per aver fatto troppo sfoggio di figure accessorie, a danno di quelle che formano il soggetto principale.

[2] Le tre storie dipinte nella cappella Sistina sono sempre in essere — * La storia dell'incendimento di Core, Datan e Abiron, per invenzione maravigliosa, fu esibita in un piccolo intaglio dal D'Agincourt nella Tavola CLXXIII della *Pittura*.

[3] * La edizione della Divina Commedia, che vuolsi illustrata dalle invenzioni di Sandro Botticelli, intagliate da Baccio Baldini, è quella col comento di Cristoforo Landino, impressa in Firenze per Niccolo di Lorenzo della Magna, a dì 30 d'agosto del 1481. Per più estesi ragguagli intorno a questa preziosa prima edizione fiorentina del Sacro Poema, puoi consultarsi il tomo I, parte I, pag. 36-47, della *Bibliografia Dantesca*, compilata dal signor Visconte Colomb de Batines, Prato 1845.

[4] * Non conosciamo veruna stampa di Botticelli con questo soggetto. Se poi il Vasari intese accennare a qualche intaglio posto nel frontespizio o in altra parte dell'opuscolo del Savonarola intitolato il Trionfo della Fede, osserveremo che esso porta la data del 1516 (un anno dopo la morte di Sandro), e non ha stampe figurate, meno un piccolo frontespizio di grottesche. Vero è che in parecchi altri opuscoli di Fra Girolamo, nelle edizioni del secolo XV, sono piccole stampe figurate, le quali potrebbero esser fatte co' disegni del Botticelli.

entrate da vivere, precipitò in disordine grandissimo.[1] Perciocchè essendo ostinato a quella parte, e facendo, come si chiamavano allora, il piagnone,[2] si diviò dal lavorare: onde in ultimo si trovò vecchio e povero di sorte, che se Lorenzo de' Medici mentre che visse; per lo quale, oltra a molte altre cose, aveva assai lavorato allo Spedaletto in quel di Volterra;[3] non l'avesse sovvenuto, e poi gli amici e molti uomini da bene stati affezionati alla sua virtù, si sarebbe quasi morto di fame. È di mano di Sandro in San Francesco fuor della porta a San Miniato, in un tondo, una Madonna con alcuni Angeli grandi quanto il vivo; il quale fu tenuto cosa bellissima.[4]

Fu Sandro persona molto piacevole, e fece molte burle a' suoi discepoli ed amici; onde si racconta che avendo un suo creato, che aveva nome Biagio,[5] fatto un tondo simile al sopraddetto appunto per venderlo, che Sandro lo vendè sei fiorini d'oro a un cittadino, e che trovato Biagio gli disse: Io ho pur finalmente venduto questa tua pittura; però si vuole stasera appiccarla in alto, perchè averà miglior veduta, e domattina andare a casa il detto cittadino e condurlo qua, acciò la vegga a buon'aria al luogo suo, poi ti annoveri i

[1] * Non è nostro assunto parlare degli intagli che gli scrittori attribuiscono al Botticelli, o sia perchè ne desse il disegno al Baldini, ovvero perchè ne facesse anche di propria mano; a ciò ne mancano gli argomenti necessarj, e soprattutto l'aver cognizione oculare di molte delle citate produzioni: cognizione che mancò anche al Baldinucci, il quale a questo proposito così si esprime. « .... diede fuori (il Botticello) molte carte di sue invenzioni, le quali in tempo sono rimase oppresse a cagione del gran migliorare che ha fatto quell'arte dopo l'operar suo. Quello che è venuto sotto l'occhio mio, non è altro che un intaglio in numero di dodici carte, dove in figure assai piccole son rappresentate storiette della Vita di nostro signor Gesù Cristo. » Solamente non vogliamo tacere di aver veduto nella ricca collezione di stampe che possiede la R. Galleria degli Uffizj, una grande stampa in due fogli, alta un braccio e mezzo, larga un braccio, della quale se non l'intaglio, il disegno appartiene indubitatamente al Botticelli. Rappresenta l'Assunzione di Nostra Donna che è seduta in mezzo a un coro di Angeli; in basso stanno ammirati gli Apostoli, intorno al monumento; tra' quali è San Tommaso che riceve la Cintola dalla Madre di Dio.

[2] I seguaci del Savonarola erano chiamati *i piagnoni*; e i nemici di esso, gli *arrabbiati*.

[3] Vedi la nota 1, pag. 70 della Vita di Dom. Ghirlandaio.

[4] Non è più in detta chiesa.

[5] * Chi è questo Biagio? Nel ruolo de' Pittori, coll'anno 1525, è un Biagio di Francesco Pacini.

contanti. Oh quanto avete ben fatto, maestro mio, disse Biagio: e poi, andato a bottega, mise il tondo in luogo assai ben alto, e partissi. Intanto Sandro e Iacopo, che era un altro suo discepolo, fecero di carta otto cappucci a uso di cittadini, e con la cera bianca gli accomodarono sopra le otto teste degli Angeli che in detto tondo erano intorno alla Madonna. Onde venuta la mattina, eccoti Biagio che ha seco il cittadino che aveva compera la pittura, e sapeva la burla. Ed entrati in bottega, alzando Biagio gli occhi, vide la sua Madonna non in mezzo agli Angeli, ma in mezzo alla Signoria di Firenze, starsi a sedere fra que' cappucci: onde volle cominciare a gridare, e scusarsi con colui che l'aveva mercatata; ma vedendo che taceva, anzi lodava la pittura, se ne stette anch' esso. Finalmente andato Biagio col cittadino a casa, ebbe il pagamento de' sei fiorini, secondo che dal maestro era stata mercatata la pittura; e poi tornato a bottega, quando appunto Sandro e Iacopo avevano levati i cappucci di carta, vide i suoi Angeli essere Angeli e non cittadini in cappuccio: perchè, tutto stupefatto, non sapeva che si dire. Pur finalmente rivolto a Sandro disse: Maestro mio, io non so se io mi sogno o se gli è vero. Questi Angeli, quando io venni qua, avevano i cappucci rossi in capo, ed ora non gli hanno: che vuol dir questo? Tu sei fuor di te, Biagio, disse Sandro. Questi danari t'hanno fatto uscire del seminato. Se cotesto fosse, credi tu che quel cittadino l'avesse compero? Gli è vero, soggiunse Biagio, che non me n'ha detto nulla; tuttavia a me pareva strana cosa. Finalmente, tutti gli altri garzoni furono intorno a costui, e tanto dissono, che gli feciono credere che fussino stati capogiroli.[1]

Venne una volta ad abitare allato a Sandro un tessitore di drappi, e rizzò ben otto telai, i quali, quando lavoravano, facevano non solo col romore delle calcole e ribattimento delle casse assordare il povero Sandro, ma tremare tutta la casa, che non era più gagliarda di muraglia che si bisognasse; donde, fra per l'una cosa o per l'altra, non poteva lavorare o stare in casa. E pregato più volte il vicino che rime-

[1] * Vedi il *Commentario*, dove sono descritti due tondi attribuiti al Botticelli, smarriti.

disse a questo fastidio, poichè egli ebbe detto che in casa sua voleva e poteva far quel che più gli piaceva; Sandro, sdegnato, in sul suo muro, che era più alto di quel del vicino e non molto gagliardo, pose in bilico una grossissima pietra e di più che di carrata, che pareva che ogni poco che 'l muro si movesse fusse per cadere, e sfondare i tetti e palchi e tele e telai del vicino; il quale, impaurito di questo pericolo, e ricorrendo a Sandro, gli fu risposto con le medesime parole, che in casa sua poteva e voleva far quel che gli piaceva: nè potendo cavarne altra conclusione, fu necessitato a venir agli accordi ragionevoli, e far a Sandro buona vicinanza.

Raccontasi ancora, che Sandro accusò per burla un amico suo di eresia al vicario; e colui, comparendo, dimandò chi l'aveva accusato e di che. Perchè essendogli detto che Sandro era stato, il quale diceva che egli teneva l'opinione degli epicurei, e che l'anima morisse col corpo; volle vedere l'accusatore dinanzi al giudice: onde, Sandro comparso, disse:[1] Egli è vero che io ho questa opinione dell'anima di costui, che è una bestia. Oltre ciò, non pare a voi che sia eretico, poichè, senza avere lettere o appena saper leggere, comenta Dante, e mentova il suo nome invano?

Dicesi ancora che egli amò fuor di modo coloro che egli conobbe studiosi dell'arte, e che guadagnò assai; ma tutto, per aver poco governo e per trascurataggine, mandò male. Finalmente condottosi vecchio e disutile, e camminando con due mazze, perchè non si reggeva ritto, si morì, essendo infermo e decrepito, d'anni settantotto; e in Ognissanti di Fiorenza fu sepolto, l'anno 1515.[2]

Nella guardaroba del signor Duca Cosimo sono di sua

[1] Disse l'accusato, non Sandro.

[2] « Nella nota 2 a pag. 174 del vol. III di questa edizione abbiamo detto che Sandro nacque nel 1453, fondando il nostro asserto sulla denunzia di Mariano Filipepi suo padre, segnata dell'anno 1486. Ma in questa data è un errore di stampa, perchè si riscontra che debb'essere invece il 1480. Con questa correzione il Botticelli che nel 1480 aveva trentatrè anni, viene ad esser nato nel 1447 (Vedi Gaye, *Carteggio* ec. I, 343-344.) — Cinque anni innanzi alla morte di Sandro, Mariano Filipepi suo padre aveva fatto la sepoltura di famiglia in questa chiesa, colla sua arme di un leone rampante con un paio di seste in una branca, e la scritta. » *S.* (sepulcro) *di Mariano Filipepi e suor.* (um) *anno* 1510. »

mana due teste di femmina in profilo, bellissime: una delle quali si dice che fu l'innamorata di Giuliano de' Medici, fratello di Lorenzo;[1] e l'altra, madonna Lucrezia de' Tornabuoni, moglie di detto Lorenzo.[2] Nel medesimo luogo è, similmente di man di Sandro, un Bacco che alzando con ambe le mani un barile, se lo pone a bocca; il quale è una molto graziosa figura:[3] e nel duomo di Pisa, alla cappella dell'Impagliata, cominciò un'Assunta con un coro d'Angeli; ma poi, non gli piacendo, la lasciò imperfetta. In San Francesco di Montevarchi fece la tavola dell'altar maggiore;[4] e nella pieve d'Empoli, da quella banda dove è il San Bastiano del Rossellino, fece due Angeli.[5] E fu egli de' primi che trovasse di lavorare gli stendardi ed altre drapperie, come si dice, di commesso, perchè i colori non istingano e mostrino da ogni banda il colore del drappo. E di sua mano così fatto è il baldacchino d'Orsanmichele, pieno di Nostre Donne, tutte variate e belle:[6] il che dimostra quanto cotal modo di fare meglio conservi il drappo, che non fanno i mordenti che lo ri-

[1] * Il suo nome dicesi fosse Simonetta. Il Poliziano, oltre ad aver cantato di lei in più d'una delle *famose* stanze del suo non compiuto poemetto sulla giostra di Giuliano, la celebrò ancora con varj epigrammi, tra quali è noto quello che comincia: *Dum pulchra effertur nigro Simonetta pheretro*. Il ritratto di lei qui citato dal Vasari si conserva nella Galleria del R. Palazzo Pitti. È una giovane e bella donna, di profilo, alquanto pallida, di membra delicate, e di collo notabilmente lungo. L'abbigliamento e l'acconciatura son così semplici e dimessi, da far credere che la donna in quella tavola ritratta fosse d'umile nazione. Se ne ha un intaglio del Calamatta, con la illustrazione del Masselli, nel tomo I della *R. Galleria de' Pitti*, pubblicata per cura di L. Bardi.

[2] Lucrezia Tornabuoni era la madre di Lorenzo; la moglie di lui fu Clarice Orsini. — * Questo ritratto, per intromissione del Barone di Rumohr, fu acquistato dalla R. Galleria di Berlino, dove tuttavia si conserva. La donna è di profilo, col capo coperto da un bianco velo, e con una sopravvesta purpurea, e sotto una veste color azzurro cupo. Il fondo è scuro.

[3] Del Bacco non abbiamo notizia.

[4] * Nella chiesa un tempo de' Francescani, ora seconda Prepositura sotto il titolo di Sant'Andrea a Cennano, più non esiste questa tavola, nè è facile il rintracciarne la sorte, non avendone il Vasari descritto il subietto.

[5] * Questi Angeli sono dipinti nelle parti laterali del fornimento di legname, in mezzo al quale è collocata la statua del San Bastiano del Rossellino. Nello zoccolo o gradino di questo fornimento sono varj partimenti di storie, che a noi sembrano certamente di altra mano.

[6] Credesi distrutto dal tempo.

cidono e dannogli poca vita; sebbene, per manco spesa, è più in uso oggi il mordente che altro.

Disegnò Sandro bene fuor di modo, e tanto, che dopo lui un pezzo s'ingegnarono gli artefici d'avere de' suoi disegni; e noi nel nostro Libro n'abbiamo alcuni che son fatti con molta pratica e giudizio. Fu cop'oso di figure nelle storie; come si può veder ne' ricami del fregio della croce che portano a processione i Frati di Santa Maria Novella, tutto di suo disegno. Meritò, dunque, Sandro gran lode in tutte le pitture che fece; nelle quali volle mettere diligenza e farle con amore; come fece la detta tavola de' Magi di Santa Maria Novella, la quale è maravigliosa. È molto bello ancora un picciol tondo di sua mano, che si vede nella camera del priore degli Angeli di Firenze, di figure piccole, ma graziose molto, e fatte con bella considerazione.[1] Della medesima grandezza[2] che è la detta tavola de' Magi, n'ha una, di mano del medesimo, messer Fabio Segni, gentiluomo fiorentino; nella quale è dipinta la Calunnia d'Apelle; bella quanto possa essere.[3] Sotto la quale tavola, la quale egli stesso donò ad Antonio

[1] * In Firenze non è più notizia di questo piccolo tondo. Un picciol *tondo* di mano di Sandro, fu da noi riconosciuto in Lucca. Vedine la descrizione nel *Commentario* che segue.

[2] * È notabilmente più piccola.

[3] * Ora si conserva nella R. Galleria degli Uffizj, mancante però de' versi del Segni. Il subietto è cavato dagli opuscoli di Luciano, il quale narra come Apelle accusato, per invidia di professione, da Antifilo presso a re Tolomeo, corse pericolo della vita; e riconosciuto innocente del delitto di ribellione appostogli, si vendicò della malignità del rivale, simboleggiando in pittura la Calunnia. Il Botticelli in questa tavoletta è interprete mirabile del satirico greco; ma così puntualmente personificò la spiritosa descrizione di lui, che al solo Urbinate era serbato il vincere nel medesimo subietto il pittore fiorentino. La rappresentazione di questo quadretto è un'altra prova dell'ingegno inventivo e fecondo di Sandro. Il bel fondo architettonico, decorato di statue e di bassorilievi, conferisce notabilmente alla più propria e conveniente rappresentazione dell'argomento. Chi amasse istituire il confronto tra la pittura e le descrizione, può leggere ciò che il Dati riferisce nella Vita di Apelle, che è tra quelle de' Pittori antichi da noi pubblicate nel *Manuale dell'arte greca*, che apre la serie di questa nostra *Raccolta Artistica*. — La tavoletta citata poi è stata incisa due volte: l'una, a semplice contorno, nel volume I, serie I della *R. Galleria di Firenze illustrata* (Firenze, per Molini e Comp. 1817); l'altra, a tutto effetto, nella recente pubblicazione che della medesima Galleria va facendo una Società, al n° XXIV. n.

Segni suo amicissimo, si leggono oggi questi versi di detto messer Fabio:

Indicio quemquam ne falso lædere tentent
Terrarum reges, parva tabella monet
Huic similem Ægypti regi donavit Apelles:
Rex fuit et dignus munere, munus eo.

COMMENTARIO ALLA VITA DI SANDRO BOTTICELLI.

DI ALTRE TAVOLE DEL BOTTICELLI NON DESCRITTE DAL VASARI.

Firenze. — Nella chiesa del monastero di Ripoli, nel secondo altare a destra di chi entra, è una tavola, con errore inescusabile dagli scrittori attribuita a Domenico del Ghirlandaio; mentre, a chiunque abbia in pratica i maestri fiorentini, non può cader dubbio che essa non sia di Sandro Botticelli, sebbene da' suoi biografi non ricordata. Rappresenta la Incoronazione di Nostra Donna, circondata da una turba di Angeli che suonano varj strumenti; ed in basso diciotto Santi ritti in piè, poco minori del vivo, tra' quali Sant' Antonio da Padova, San Bartolommeo, San Lodovico, Santa Maria Maddalena, San Pietro, Santa Caterina martire, San Francesco, San Bernardino, San Paolo, San Giacomo e San Bastiano.

Colla stessa convinzione colla quale abbiamo creduto di non errare annoverando fra le opere di Sandro la sopra descritta tavola, restituiamo a lui un'altra, anch'essa giudicata e pubblicata come opera di Domenico del Ghirlandaio. Questa tavola, alta poco meno di tre braccia, e più di tre larga, dal convento di Sant'Ambrogio passò nella R. Galleria delle Belle Arti, ed è situata nella sala dei quadri grandi. Rappresenta la Vergine sedula in trono col Divin Figliuolo in grembo. Dinanzi ad essa stanno genuflessi i

Santi Cosimo e Damiano; e più indietro, ritti in piè, San Giovan Batista e Santa Maria Maddalena alla sinistra, San Francesco e Santa Caterina martire alla destra: figure molto maestrevolmente disegnate e con arie di teste bellissime; ma troppo simmetricamente disposte. È da lamentare che il restauro abbia in molte parti sfiorata ed alterata la primitiva bellezza di questo vago dipinto. Se ne ha un bello intaglio di D. Chiossone nella più volte lodata *Galleria di Belle Arti di Firenze*, edita per cura di una società di artisti.

Quattro tavolette da noi riconosciute indubitatamente per opera di Sandro, si conservano nella raccolta di antiche tavole che adorna l'oratorio di Sant'Ansano, annesso alla villa che fu già del bibliotecario Angelo Maria Bandini presso Fiesole. Sono alte, ciascuna, braccia uno e soldi sei, e braccia uno e mezzo larghe. E dentro, di piccole figure, evvi rappresentato, nell'una il Trionfo dell'Amore, nell'altra quello della Castità, nel terzo il Trionfo del Tempo, nella della Divinità nel quarto. La invenzione del primo è come segue. Sur un carro quadrato sta in mezzo un'ara ardente da cui sorge Amore nudo, il quale con un gesto molto vivo e pronto scocca frecce dall'arco. Appiè dell'ara giacciono avvinti un vecchio, un guerriero, una donna. Ai quattro angoli del carro, stanno ritti sopra un globo altrettante statuette dorate di Geni alati. Fanno ala al carro, ch'è tratto da quattro bianchi corsieri, due schiere di persone d'ogni età, d'ogni sesso e d'ogni condizione. — Nel secondo è parimente un carro tirato da due unicorni, sopra il quale sta la figura della Castità; e innanzi a lei Amore legato, cui quattro donne fanno oltraggio, l'una rompendo l'arco, l'altra spennandogli le ale, l'altra tenendolo avvinto, la quarta stracciandogli la benda. Precede il carro una donzella che porta un gonfalone con gigli d'oro in campo rosso, e nel mezzo un armellino. Altre donzelle leggiadrissime tengono il freno degli unicorni. La Vestale Tuccia portante l'acqua nel crivello, è tutta sola al fianco del carro; segnono a due a due altre donzelle. — Nel terzo, sur un carro messo di fronte e tratto da due cervi, due Geni alati sorreggono la mostra di un oriuolo circolare, nel cui disco è il sole in

mezzo, e sotto ad esso, un cane bianco e uno nero (simboli del giorno e della notte); e al disopra il Tempo, vecchio colle grucce, alato, e coll'oriuolo a polvere nella destra, sta coi piedi sur un'asta orizzontale, bilicata sul perno verticale che esce dall'oriuolo, ossia sul pendolo, in atto di regolare il tempo. Intorno al carro, sul terreno, stanno anche qui ai lati persone d'ogni età, d'ogni sesso e d'ogni condizione Qui e là sono sparsi rottami di antichi edifizj, a significare le rovine che fa il tempo, il quale tutto abbatte e consuma, e a nulla perdona nè a uomini nè a cose. — Nel quarto, ch'è quello della Divinità, Cristo siede in gloria con quattro Angeli ai lati, in ginocchio adorandi. Sotto i piedi del Cristo, la sfera mondiale ed altri sei Angeli intorno. Sul carro posto di fronte, stanno in ginocchio la Fede, la Speranza e la Carità, figure di bellezza divina. Il carro è tirato dai quattro animali simboleggianti i quattro Evangelisti. Fanno corona al carro, una moltitudine di Santi e Sante vergini e martiri della Fede. In queste composizioni si vede sempre la gran maestria e la feconda novità del Botticelli nel comporre. Si vede altresì ch'egli aveva arricchito la vivacissima sua fantasia collo studio della classica letteratura.

Il Borghini nel suo *Riposo*, dice che « Due quadrelli » insieme (nell'uno de' quali è dipinto Oloferne nel letto, » colla testa tronca, e co' suoi baroni intorno che si mara- » vigliano; e nell'altro Giuditta colla testa nel sacco), aveva, » non ha molto, messer Ridolfo, e esso li donò alla Serenissi- » ma signora Bianca Cappello de' Medici, Gran Duchessa » nostra; intendendo che S. A........ voleva adornare uno » scrittoio di pitture e di statue antiche, giudicando degna » quella operella del Botticelli di comparire colle altre ec. » Queste due tavolette, di piccole e graziose figure, si conservano (ora divise) nella Reale Galleria degli Uffizi; e si vedono intagliate al nº XXIV E, a XXIV F della *Reale Galleria di Firenze illustrata*, che si va pubblicando per cura di una Società.

Nella stessa Galleria è un tondo bellissimo, perfettamente conservato, del diametro di braccia due o otto soldi, con Nostra Donna, il Putto e sei Angeli grandi quanto il

vivo. Esso venne in quella raccolta nel dicembre del 1780 dalla guardaroba de' Pitti. — Un altro tondo, alquanto più piccolo, pervenne alla detta Galleria nel 1784, per compera fattane da un certo Ottavio Magherini. In esso è figurata Nostra Donna col Divino Infante e cinque Angeli. Sì l'uno come l'altro tondo sono intagliati nella tav. n° XXIV c, e XXIV a dell'opera sopra citata. — In casa degli eredi del senatore Alessandri si conserva un tondo similissimo a quest'ultimo descritto. Non sarebbe improbabile che uno di questi due tondi, tra loro simili, fosse quello fatto da Biagio creato di Sandro, che dette motivo alla burla dal biografo raccontata; ove si volesse ammettere che il Vasari abbia sbagliato nel numero degli Angeli: congettura fondata sopra altri esempi di abbagli presi dall' Autore, e sopra il non aver trovato ancora nessun tondo di questo pittore dove sieno otto Angeli.

La Reale Galleria de' Pitti possiede un altro tondo con Nostra Donna accarezzata dal Divino Figliuolo, corteggiata dal fanciullo San Giovanni e dagli angeli Michele e Gabriello. — Nella stessa Galleria è pure una tavola rettangolare, dov'è figurata, in un vago giardino, la Vergine ritta in piè, che inchinata sostiene il Divin pargoletto, il quale con atto leggiadrissimo abbracciando il piccolo San Giovanni, riceve il bacio d'addio, prima di partire per il deserto. Si di questa tavola come del tondo sopra descritto si ha un intaglio nel volume III della Reale Galleria suddetta, pubblicata per cura di Luigi Bardi.

Nella Galleria Corsini, *camera dell'alcova sull'Arno*, è un tondo di più di due braccia e mezzo di diametro, dentro il quale è Nostra Donna (più che mezza figura, grande quanto il vivo) seduta in atto di abbracciare il Divino Figliuolo, che ritto sulle ginocchia di lei si slancia a baciare la madre. Nel fondo sono due Angeli che coll'una mano sorreggono la cortina, coll'altra sul capo della Vergine una corona aurata con un bianco giglio. Più innanzi altri due Angeli da ciascun lato portano i simboli della Passione. Similmente, nel *piccolo gabinetto sul cortile della Grotta* della stessa Galleria, una tavola quadrilunga, che sembra un avanzo d'un cassone da camera,

dove sono figurate in fondo di cielo, cinque leggiadre donne, con splendori d'oro intorno al capo, sedute sulle nuvole, con sotto i piedi altre nuvolette, che fanno loro da soppedaneo. Sono effigiate tutte variamente, con gesti diversi; ma che cosa abbia il pittore voluto in esse rappresentare, non è facile il dirlo, perchè nessun simbolo o verun segno ci aiuta; nè possiamo andar d'accordo col Catalogo di essa Galleria, che denomina quelle donne le *Cinque Grazie*, e le dice di maniera di Fra Giovanni Angelico.

Nella Raccolta dei fratelli Metzger è pure una Santa Famiglia, tavola molto bella e conservata; e un'altra Vergine col Putto e due Angeli fa parte della bella collezione Lombardi e Baldi. Finalmente un altro tondo del Botticelli si trova tra i quadri posseduti dal signor Giuseppe Volpini. È una Nostra Donna col Putto che, gettale le braccia al collo della madre, le si stringe amorosamente al seno. Alla destra della Vergine, un Angioletto vestito di bianco, tiene un libro aperto dove è scritto *Magnificat anima mea Dominum etc.*

Lucca. — Un piccolo tondo di graziosissime figure, di Sandro, noi abbiamo riconosciuto nella Raccolta del marchese Mazzarosa in Lucca, additato erroneamente, al solito, per di mano del Ghirlandaio. In esso è figurata Nostra Donna seduta col Bambino sulle ginocchia, Santa Barbera e Sant'Elena in ginocchio, ed i tali; indietro, due Angeli che tengono aperto e sospeso il ricco cortinaggio. Ed in Lucca stessa, vogliamo che sia restituita al Botticelli, quella tavola che sta nel primo altare a destra entrando nella chiesa di San Michele, dove sono i Santi Rocco, Bastiano, Girolamo ed Elena: tavola dalle Guide e dagli scrittori tenuta sin qui di Fra Filippo Lippi; ma, ripetiamo, doversi invece riporre tra le più stupende opere del nostro Sandro.

Delle altre tavole del Botticelli che si citano in vari cataloghi di Gallerie straniere, ricorderemo solamente un tondo con Nostra Donna, il Putto e quattro Angeli, che sappiamo essere stato trasportato a Parigi nel 1812, e conservarsi nel Museo del Louvre.

BENEDETTO DA MAIANO,

SCULTORE ED ARCHITETTO FIORENTINO

[Nato 1442 — Morto dopo il 1498]

Benedetto da Maiano, scultore fiorentino,[1] essendo ne' suoi primi anni intagliatore di legname, fu tenuto in quello esercizio il più valente maestro che tenesse ferri in mano; e particolarmente fu ottimo artefice in quel modo di fare, che, come altrove si è detto, fu introdotto al tempo di Filippo Brunelleschi e di Paolo Uccello, di commettere insieme legni tinti di diversi colori e farne prospettive, fogliami, e molte altre diverse fantasie. Fu, dunque, in questo artifizio Benedetto da Maiano, nella sua giovanezza, il miglior maestro che si trovasse; come apertamente ne dimostrano molte opere sue, che in Firenze in diversi luoghi si veggiono, e particolarmente tutti gli armarj della sagrestia di Santa Maria del Fiore, finiti da lui la maggior parte dopo la morte di Giuliano suo zio;[2] che son pieni di figure fatte di rimesso, e di fogliami,

[1] Nella prima edizione leggesi in principio di questa Vita il seguente preambolo: « Gran dota riceve dal Cielo colui che, oltre la grandezza della natura, » nelle azioni delle virtù e in ogni cosa si mette considerato, animoso e pruden- » te; onde perciò ne gli viene maggioranza sopra tutti gli artefici, e, oltre a que- » sto, utilità perpetua. Ma coloro che mossi dal genio loro imparano una scienza » e in quella si conducono perfetti, e condotti e guadagnato il nome, inanimiti » per la gloria salgono più da una imperfetta a una perfetta, da una mortale a » una eterna. Questo certamente è gran lume, se tal vita conoscerà della fama » che i mortali si lasciano, la più immortale; e quella operando, far di sè vita » eterna nelle cose del mondo, come certamente conobbe e fece il non meno » prudente che virtuoso Benedetto da Maiano, scultor fiorentino, ec. »

[2] * Che i fratelli da Maiano avessero uno zio col nome di Giuliano, esercente la stessa arte, non c'è noto per documenti. (Vedi la nota 2 a pag. 4, e l'*Albero genealogico* a pag. 7 del vol. IV di questa edizione.) Forse qui il Vasari prese equivoco da Giuliano fratello di Benedetto; e in questa opinione ci conferma il vedere come anche nella Vita di Giuliano da Maiano (Vol. cit.) egli cada nel medesimo sbaglio.

BENEDETTO DA MAIANO.

a d'altri lavori fatti con magnifica spesa ed artifizio.[1] Per la novità, dunque, di quest'arte venuto in grandissimo nome, fece molti lavori, che furono mandati in diversi luoghi ed a diversi principi; e, fra gli altri, n'ebbe il re Alfonso di Napoli un fornimento d'uno scrittoio, fatto fare per ordine di Giuliano, zio di Benedetto, che serviva il detto re nella cose d'architettura;[2] dove esso Benedetto si trasferì: ma non gli piacendo la stanza, se ne tornò a Firenze; dove avendo, non molto dopo, lavorato per Mattia Corvino, re d'Ungheria, che aveva nella sua corte molti Fiorentini e si dilettava di tutte le cose rare,[3] un paio di casse con difficile a bellissimo magisterio di legni commessi, si deliberò, essendo con molto favore chiamato da quel re, di volere andarvi per ogni modo: perchè, fasciate le sue casse e con esse entrato in nave, se n'andò in Ungheria; là dove, fatto reverenza a quel re, dal quale fu benignamente ricevuto, fece venire le dette casse, a quelle fatte sballare alla presenza del re, che molto desiderava di vederle, vide che l'umido dell'acqua e 'l mucido del mare aveva intenerito in modo la colla, che nell'aprire gl'incerati quasi tutti i pezzi che erano alle casse appiccati caddero in terra; onde se Benedetto rimase attonito ed ammutolito per la presenza di tanti signori, ognuno se lo pensi. Tuttavia, messo il lavoro insieme il meglio che potette, fece che il re rimase assai sodisfatto. Ma egli nondimeno recatosi a noia quel mestiero, non lo potè più patire, per la vergogna che

[1] Sussistono nella sagrestia delle messe, eccettuati pochi pezzi che ora sono nella prima stanza dell'uffizio dell'Opera, come abbiamo già avvertito. Vedi nota 4, pag. 2 del vol. IV di questa edizione. — *Già nella Vita di Giuliano da Maiano aveva il Vasari dato a lui tutta la lode delle tarsie degli armarj di Santa Maria del Fiore. I documenti confermano questo. Infatti il Barone di Rumohr, nel vol. 2 delle sue *Ricerche Italiane*, riferisce il contratto di allogazione passato fra gli Operaj di Santa Maria, e Giuliano predetto nel 19 di aprile del 1465.

[2] * Vedi a questo proposito nella Vita di Giuliano e nelle sue note (Vol. cit.)

[3] Fino dal principio del secolo XV, tutti i Fiorentini forniti di qualche capacità, o intellettuale o manuale, i quali capitavano in Ungheria, trovavano da far bene i fatti loro, per la protezione ad essi conceduta da Filippo Scolari detto Pippo Spano. Tra i manifattori di tarsie vi avevano già incontrato fortuna, prima un maestro Pellegrino di Terma, poi il noto Ammannatini detto il Grasso legnaiuolo.

n'aveva ricevuto. E così, messo da canto ogni timidità, si diede alla scultura; nella quale aveva di già a Loreto, stando con Giuliano suo zio, fatto per la sagrestia un lavamani con certi Angeli di marmo: nella quale arte, prima che partisse d'Ungheria, fece conoscere o quel re, che se era da principio rimaso con vergogna, la colpa era stata dell'esercizio che era basso, e non dell'ingegno suo cha era alto e pellegrino. Fatto, dunque, che egli ebbe in quelle parti alcune cose di terra e di marmo, che molto piacquero a quel re, se ne tornò a Firenze: dove non sì tosto fu giunto, che gli fu dato dai Signori a fare l'ornamento di marmo della porta della lor Udienza; dove fece alcuni fanciulli che con le braccia reggono certi festoni, molto belli. Ma sopra tutto fu bellissima la figura che è nel mezzo, d'un San Giovanni giovanetto, di due braccia; la quale è tenuta cosa singolare.[1] Ed acciocchè tutta quell'opera fusse di sua mano, fece i legni che serrano la detta porta egli stesso; e vi ritrasse, di legni commessi, in ciascuna parte una figura; cioè in una Dante, e nell'altra il Petrarca: le quali due figure, a chi altro non avesse in cotale esercizio veduto di man di Benedetto, possono far conoscere quanto egli fosse in quello raro e eccellente.[2] La quale Udienza, a' tempi nostri, ha fatto dipignere il signor Duca Cosimo

[1] * Il ricchissimo e bellissimo lavoro della porta di marmo della sala dell'Udienza; il solo che fosse fatto, almeno secondo i documenti, da Benedetto in compagnia di suo fratello; doveva esser finito nel 1481, perchè in quest'anno ne rinvoltero essi il presso finale. I putti più non vi sono, nè sappiamo qual sorte abbiano avuto. Le statuette, nel 1781, passò nella Galleria degli Uffizi, dove fino a' nostri giorni fu tenuta erroneamente per opera di Donatello. Ma dobbiamo al signor Montalvo, direttore della Galleria medesima, la scoperta dell'errore, e lo avere restituita questa opera a Benedetto, al quale veramente appartiene. È intagliato nell'opera della Galleria suddetta, pubblicata coi tipi del Batelli e Comp.

[2] * Queste imposte di legname intarsiate furono finite nel 1480 da Giuliano da Maiano, e da Francesco di Giovanni, detto il Francione: ciò si ritrae dagli stanziamenti degli Operai del Palazzo pubblicati in estratto dal Gaye, dai quali non apparisce che Benedetto avesse mano in questo lavoro. La porta essendo alquanto guasta, è stata adesso restituita alla sua primiera bellezza dai fratelli Falcini sti- pettai. Dante tiene aperto il libro della Divina Commedia, accennando nella destra il primo verso della Cantica dell'Inferno. Il Petrarca mostra il suo Canzoniere. Sotto ciascun poeta sono, parimente di tarsia, i libri delle opere loro. Queste cose sono nella parte dinanzi della porta. La posteriore ha ornati di varie maniere.

da Francesco Salviati, come al suo luogo si dirà. Dopo, fece Benedetto in Santa Maria Novella di Fiorenza, dove Filippino dipinse la cappella, una sepoltura di marmo nero; in un tondo, una Nostra Donna, e certi Angeli, con molta diligenza; per Filippo Strozzi vecchio; il ritratto del quale, che vi fece di marmo, è oggi nel suo palazzo.[1] Al medesimo Benedetto fece fare Lorenzo vecchio de' Medici, in Santa Maria del Fiore, il ritratto di Giotto, pittore fiorentino, e lo collocò sopra l' epitaffio, del quale si è di sopra nella Vita di esso Giotto abbastanza ragionato; la quale scultura di marmo è tenuta ragionevole.[2]

Andato poi Benedetto a Napoli,[3] per esser morto Giuliano suo zio, del quale egli era erede; oltre alcune opere che fece a quel re, fece per il conte di Terranuova, in una tavola di marmo, nel monasterio de' monaci di Monte Oliveto, una Nunziata, con certi Santi e fanciulli intorno bellissimi, che reggono certi festoni; e nella predella di detta opera fece molti bassirilievi

[1] La sepoltura col tondo di marmo ec. sussiste ancora in Santa Maria Novella nella cappella qui indicata, ad eccezione del busto di Filippo Strozzi, come appunto dice il Vasari. Relativamente al sopraddetto medaglione di marmo, ecco come si esprime il Cicognara, il quale ne dà il disegno alla Tav. XXIII, Serie II: « Questo marmo è lavorato con tanto amore e pastosità, che potrebbe esser » l'ornamento di qualunque galleria o cappella reale. » Il disegno di tutto il monumento vedesi alla Tav. XXIV, dell'opera del Gonnelli *Monum. Sepolcr. della Toscana.* — *Nel 1491, quando Filippo fece testamento (Gaye, I, 358 e seg.), questa sepoltura era già incominciata; e per disposizione del testatore doveva esser finita dopo due anni dal dì della sua morte. Lo Strozzi morì nel medesimo anno 1491: dunque intorno al 1493 quel lavoro doveva essere in pronto.

[2] Questo pure è sempre nella Metropolitana fiorentina, a principio della chiesa a man destra. — *Dalle iscrizioni appostavi si cava però che non Lorenzo dei Medici, ma sibbene i Fiorentini fecero fare questo busto nel 1490.

[3] *Dalle note cronache, che noi abbiamo in parte raccolto dai documenti, ed in parte congetturato, apparirebbe che Benedetto una sola volta andasse a Napoli, e questa non in compagnia di Giuliano suo fratello, come si raccoglie dal Vasari nella Vita di questo artefice, ma sibbene dopo la morte sua accaduta nel 1490. A questa opinione ci conduce il vedere che Benedetto, o in quel tempo o innanzi, ebbe a fare altrove diversi lavori, come nel 1474 il ritratto di Pietro Mellini, quello di Giotto nel 1490 e la sepoltura di Filippo Strozzi non ancora finita, quando egli morì nel 1491. Onde ne seguirebbe che lo scrittoio, e le altre opere condotte da Benedetto per Alfonso allora duca di Calabria, e re di Napoli solamente nel 1495, e la tavola di marmo in Montoliveto pel conte di Terranuova morto nel 1490, dovessero riferirsi ad un tempo posteriore almeno del 1492. Parimente è da tenere per sicuro che le opere di tarsia per Mattia Corvino, morto nel 1490, fossero innanzi a quelle di Napoli.

con buona maniera.[1] In Faenza fece una bellissima sepoltura di marmo per il corpo di San Savino; ed in essa fece di bassorilievo sei storie della vita di quel Santo, con molta invenzione e disegno, così ne' casamenti come nelle figure; di maniera che, per questa e per altre opere sue, fu conosciuto per uomo eccellente nella scultura.[2] Onde, prima che partisse di Romagna, gli fu fatto fare il ritratto di Galeotto Malatesta.[3] Fece anco, non so se prima o poi, quello d'Enrico VII, re d'Inghilterra, secondo che n'aveva avuto da alcuni mercanti fiorentini un ritratto in carta; la bozza de' quali due ritratti fu trovata in casa sua, con molte altre cose, dopo la sua morte.

Ritornato finalmente a Fiorenza, fece a Pietro Mellini, cittadin fiorentino ed allora ricchissimo mercante, in Santa Croce il pergamo di marmo che vi si vede; il qual è tenuto cosa rarissima e bella sopra ogni altra che in quella maniera sia mai stata lavorata, per vedersi in quello lavorate le

[1] * Queste sculture, che sono incise nell'opera del Cicognara, furono forse commesse a Benedetto da Alfonso, allora duca di Calabria; e debbono essere state incominciate dopo il 1492. Marino Curiale da Sorrento, conte di Terranuova, morì nel 1460, come si raccoglie dalla iscrizione apposta alla sua sepoltura.

[2] * Questo altare è sormontato da un bellissimo sepolcro di marmo di Carrara, nel quale si custodiscono le ossa del Santo. Nella prima delle sei storie è rappresentato il Santo in orazione nella solitudine presso Fusignano, mentre riceve ordine da un Angelo di recarsi ad Assisi a predicare il Vangelo. Nella seconda è quando predica nella chiesa di detta città. Nella terza, quando, in compagnia di due diaconi è condotto dinanzi al simulacro di un idolo, il quale vien gettato a terra dal Santo. Nella quarta vengono tagliate le mani al santo Vescovo sul medesimo piedistallo dove prima era collocato l'idolo. La quinta rappresenta il Santo martire Savino che restituisce la vista a Prisciano nipote della matrona Serena. Nella sesta finalmente è figurato il martirio del Santo lapidato a morte. Quest'opera, d'ordine corintio, è sormontata d'un arco ornato di frutti e fiori, e posa sopra due pilastri con ornati di finissimo lavoro. Un intaglio di tutto questo monumento e delle sei storie, si può vedere nell'opera del benemerito canonico Andrea Strocchi, intitolata: *Memorie istoriche del Duomo di Faenza e de' personaggi illustri di quel capitolo.* Faenza, tip. Montanari e Marabini, 1838 in 4, con XIV tav. in rame.

[3] * È questi, se non andiamo errati, quel Galeotto Roberto Malatesta da Rimini avuto in concetto di Beato, il quale nacque da Pandolfo nel 1411, e morì nel 1432. Il Clementini racconta che a' suoi tempi era in Sant' Agostino di Cesena un ritratto in piedi, di terra cotta, di Galeotto vestito coll' abito di frate, fatto fare da uno di casa Mori.

figure di marmo, nelle storie di San Francesco, con tânta bontà e diligenza, che di marmo non si potrebbe più oltre desiderare; avendovi Benedetto con molto artifizio intagliato alberi, sassi, casamenti, prospettive, ed alcune cose maravigliosamente spiccate; ed, oltre ciò, un ribattimento in terra di detto pergamo, che serve per lapida di sepoltura, fatto con tanto disegno, che egli è impossibile lodarla abbastanza.[1] Dicesi che egli in fare quest'opera ebbe difficultà con gli Operaj di Santa Croce, porchè volendo appoggiare detto pergamo a una colonna che regge alcuni degli archi che sostengono il tetto, e forare la detta colonna per farvi la scala e l'entrata al pergamo, essi non volevano, dubitando che ella non s'indebolisse tanto col vacuo della salita, che il peso non la sforzasse, con gran rovina d'una parte di quel tempio. Ma avendo dato sicurtà il Mellino, che l'opera si finirebbe senza alcun danno della chiesa, finalmente furono contenti. Onde avendo Benedetto sprangato di fuori con fasce di bronzo la colonna, cioè quella parte che dal pergamo in giù è ricoperta di pietre forte, fece dentro la scala per salire al pergamo, e tanto quanto egli la bucò di dentro, l'ingrossò di fuora con della pietra forte, in quella maniera che si vede; e con stupore di chiunque le vede condusse quest'opera a perfezione, mostrando in ciascuna parte ed in tutte insieme quella maggior bontà che può in simil opera desiderarsi.[2] Affermano molti, che Filippo Strozzi il vecchio, volendo fare il suo palazzo, ne volle il parere di Benedetto, che gliene fece un modello, e che secondo quello fu cominciato; sebbene fu seguitato poi e finito dal Cronaca, morto esso Benedetto; il quale,

[1] Il pergamo di Santa Croce, opera eccellente di questo artefice, è benissimo conservato. Di esso il Cicognara esibisce il disegno di due sole storie (Serie II, Tav. XXVI). Ma una magnifica edizione di tutto il monumento fu fatta nel 1823 a spese d'Alessandro Bernardini, con sette grandi tavole incise da Giovan Paolo Lasinio, e con illustrazioni di Niccola Marzocchi.

[2] La colonna infatti non ha mai dato indizio di crollare. Benedetto da Maiano scolpì eziandio il busto di Pietro Mellini, a spese del quale fu fatto il pergamo sopraltodato. Questo busto è nel corridore delle sculture moderne della R. Galleria. — * Sotto la grossezza del marmo di questo busto si legge: BENEDICTVS MAIANVS FECIT, e nell'interno della parte posteriore, dentro un cartelletto, è scritto: PETRI MELLINI FILII. IMAGO HEC; e sopra al detto cartello: AN. 1474.

avendosi acquistato da vivere, dopo le cose dette non volle fare altro lavoro di marmo. Solamente finì in Santa Trinita la Santa Maria Maddalena stata cominciata da Desiderio da Settignano,[1] e fece il Crocifisso che è sopra l'altare di Santa Maria del Fiore,[2] ed alcuni altri simili.

Quanto all'architettura, ancorachè mettesse mano a poche cose, in quelle nondimeno non dimostrò manco giudizio che nella scultura; e massimamente in tre palchi di grandissima spesa, che d'ordine e col consiglio suo furono fatti nel palazzo della Signoria di Firenze. Il primo fu il palco della sala che oggi si dice de' Dugento: sopra la quale avendosi a fare non una sala simile ma due stanze, cioè una sala ed una audienza, e per conseguente avendosi a fare un muro non mica leggieri del tutto, e dentrovi una porta di marmo, ma di ragionevole grossezza; non bisognò manco ingegno e giudizio di quello che aveva Benedetto, a fare un' opera così fatta. Benedetto, adunque, per non diminuire la detta sala, e dividere nondimeno il di sopra in due, fece a questo modo. Sopra un legno grosso un braccio, e lungo quanto la larghezza della sala, ne commesse un altro di due pezzi; di maniera che con la grossezza sua alzava due terzi di braccio; e negli estremi ambidue benissimo confitti ed incatenati insieme facevano accanto al muro ciascuna testa alta due braccia; e le dette due teste erano intaccate a ugna, in modo che vi si potesse impostare un arco di mattoni doppi, grosso un mezzo braccio, appoggiatolo ne' fianchi ai muri principali. Questi due legni adunque erano con alcune incastrature a guisa di denti in modo con buone spranghe di ferro uniti ed incatenati insieme, che di due legni venivano a essere un solo. Oltre ciò, avendo fatto il detto arco, acciò le dette travi del palco non avessero a reggere se non il muro dall'arco in giù, e l'arco tutto il rimanente, appiccò davvantaggio al detto arco due grandi staffe di ferro, che, inchiodate gagliardamente nelle dette travi da basso, le reggevano e reggono di maniera, che, quando per loro medesime non bastassero, sarebbe atto

[1] Vedi nella Vita di Desiderio da Settignano.

[2] È di legno, e sta tuttavia sull'altar maggiore sotto la cupola.

l'arco (mediante le dette catene stesse che abbracciano il trave, e sono due, una di qua e una di là dalla porta di marmo) a reggere molto maggior peso che non è quello del detto muro, che è di mattoni e grosso un mezzo braccio; e nondimeno fece lavorare nel detto muro i mattoni per coltello o centinato, che veniva a pigner ne' canti, dove era il sodo, e rimanere più stabile. Ed in questa maniera, mediante il buon giudizio di Benedetto, rimase la detta sala de' Dugento nella sua grandezza; e sopra, nel medesimo spazio, con un tramezzo di muro vi si fece la sala che si dice dell' Oriuolo, e l'Udienza dove è dipinto il trionfo di Camillo, di mano del Salviati.[1] Il soffittato del qual palco fu riccamente lavorato e intagliato da Marco del Tasso, Domenico e Giuliano, suoi fratelli,[2] che fece similmente quello della sala dell' Oriuolo

[1] * Fu con deliberazione de' 12 di giugno del 1473, che gli Operaj del Palazzo stanziarono che si dovesse gettare a terra la Sala Grande, e quella dell'Udienza, perchè ambedue fossero rifatte secondo un nuovo disegno. Che architetto di quest' opera fosse Benedetto, si ha dal Vasari: ma a noi nasce non ragionevole dubbio che lo storico non sia in errore: imperciocchè dagli stanziamenti degli Operaj suddetti riferiti dal Gaye (I, 571 seg.) apparirebbe, che se qualche maestro ebbe parte in quel lavoro, fu Giuliano da Maiano, od il Francione, ai quali fu poi allogata la porta di legname della Sala dell' Udienza, come più indietro abbiamo detto.

[2] * Dei fratelli Marco, Domenico e Giuliano, che furono figliuoli di Giovan Batista di Niccolò del Tasso, aveva dato cenno il Vasari sulle fine della Vita del Cecca: di Giuliano parlerà altresì in quella di Andrea del Sarto, e di Marco in quella del Pontormo. È però da notare come negli stanziamenti riguardanti questi lavori di legname (che sono degli anni 1485, 1498 e 1499) non si trovano questi nomi, ma invece quelli di Clemente di Domenico del Tasso, di Leonardo e Zanobi suoi figliuoli; onde si crederebbe che il Vasari qui prenda abbaglio. (Vedi Gaye, *Carteggio* ec. I, 581-83.) Clemente del Tasso nel 1504 è fra i maestri chiamati a giudicare del luogo più adatto alla statua del David di Michelangelo. Nella Vita di Andrea dal Monte Sansovino nomina come suo scolare il Vasari un Leonardo maestro d'intaglio in legno ed in pietra. Può essere uno dei figliuoli di Clemente, di cui è parola negli stanziamenti sopra citati. Una lettera del 1548 riferita dal medesimo Gaye (II, 371) parla di un maestro Tasso, che noi crediamo essere questo Leonardo. Similmente crediamo sia Leonardo quel maestro Tasso scultore e maestro d'intaglio, al quale nel 1550 furono pagati 148 scudi d'oro, per l'arme del duca Cosimo, posta sul canto del palazzo del Comune di Prato il 29 luglio del detto anno. (Vedi *Diurni* del Comune di Prato.) Bernardo del Tasso nel 1548 architettò la loggia di Mercato Nuovo, e fu ingegnere della porta di pietra della Chiesa di San Romolo. Nel Diario MS di Jacopo da Pontormo pittore, che si conserva nella Palatina di Firenze, e del quale ha riferito un brano il Gaye (III, pag. 167 e seg.), si

a quello dell' Udienza.[1] E perchè le dette porte di marmo fu da Benedetto fatta doppia, sopra l'arco della porta di dentro, avendo già detto del di fuori,[2] fece una Giustizia di marmo a sedere, con la palla del mondo in una mano, e nell'altra una spada, con lettere intorno all' arco che dicono: *Diligite justitiam qui judicatis terram* La quale opera tutta fu condotta con maravigliosa diligenza ed artifizio.[3]

Il medesimo, alla Madonna delle Grazie, che è poco fuor d' Arezzo, facendo un portico e una salita di scale dinanzi alla porta; nel portico mise gli archi sopra le colonne, ed accanto il tetto girò intorno intorno un architrave, fregio e cornicione, ed in quello fece per gocciolatoio una ghirlanda di rosoni intagliati di macigno, che sportano in fuori un braccio e un terzo; talmentechè, fra l' aggetto del frontone della gola di sopra, ed il dentello e uovolo sotto il gocciolatoio, fa braccia due e mezzo, che, aggiuntovi il mezzo braccio che fanno i tegoli, fa un tetto di braccia tre intorno; bello, ricco, utile ed ingegnoso. Nella qual' opera è quel suo artifizio degno d' esser molto considerato dagli artefici; che, volendo che questo tetto sportasse tanto in fuori senza modiglioni o mensole che lo reggessino, fece que' lastroni, dove sono i rosoni

ha che ai 27 di aprile del 1555 morì il Tasso Forse è Leonardo Della morte del quale parla ancora il Vasari nelle memorie della propria Vita. Altro soggetto della famiglia del Tasso ebbe nome Giovan Batista, il quale fu dichiarato architetto del Palazzo de' Principi Altre notizie su questa famiglia si possono leggere nel Vol XXI dei *Sigilli* del Manni Ecco l' alberetto della famiglia

DEL TASSO

Famiglia venuta da un luogo chiamato il Tasso, del contado di San Giovanni nel Valdarno di sopra.

Niccolò	Gio. Batista	Giuliano Domenico Marco	Clemente Francesco	Zanobi Leonardo	Bernardo Gio. Batista.*

[1] I soffitti qui rammentati sono tuttavia conservatissimi; e sussistono del pari le costruzioni fatte per assicurare il palco della Sala de' Dugento.

[2] * Vedi la nota 1 a pag. 130

[3] * Questa statua della Giustizia non vi si vede più: in luogo di essa è al presente una figuretta colla testa e le mani di marmo bianco, e il rimanente del corpo, di porfido.

* Il Manni non dice che siano figliuoli di Leonardo. È mera congettura nostra

intagliati, tanto grandi, che la metà sola sportasse in fuori, e l'altra metà restasse murata di sodo; onde, essendo così contrappesati, potettono reggere il resto e tutto quello che di sopra si aggiunse, come ha fatto sino a oggi, senza disagio alcuno di quella fabbrica. E perchè non voleva che questo cielo apparisse di pezzi, come egli era; riquadrò pezzo per pezzo d' un corniciamento intorno che veniva a far lo sfondato del rosone, che incastrato a commesso bene a cassetta, univa l'opera di maniera che, chi la vede, la giudica d' un pezzo tutta. Nel medesimo luogo fece fare un palco piano di rosoni messi d' oro, che è molto lodato.[1]

Avendo Benedetto compero un podere fuor di Prato, a uscire per la porta Fiorentina per venire in verso Firenze, e non più lontano dalla terra che un mezzo miglio; fece in sulla strada maestra, accanto alla porta, una bellissima cappelletta, ed in una nicchia una Nostra Donna col Figliuolo in collo, di terra, lavorata tanto bene, che, così fatta senza altro colore, è bella quanto se fusse di marmo.[2] Così sono due Angeli, che sono a sommo per ornamento, con un candelliere per uno in mano. Nel dossale dell' altare è una Pietà con la Nostra Donna e San Giovanni, di marmo, bellissimo. Lasciò anco alla sua morte in casa sua molte cose abbozzate di terra e di marmo. Disegnò Benedetto molto bene; come si può vedere in alcune carte del nostro Libro. Finalmente, d' anni cinquantaquattro, si morì nel 1498,[3] e fu onorevolmente sotterrato in San Lorenzo;[4] e lasciò che, dopo la vita d'alcuni suoi parenti, tutte le sue facultà fussino della compagnia del Bigallo.[5]

[1] * Questo portico resta tuttavia in piedi, sebbene alquanto danneggiato dal tempo; ma le salite di scale ch' era dinanzi alla porta, essendo rovinata, fu, nel passato secolo, ridotta in forma più piccola.

[2] * Di questa cappelletta demmo notizia nella nota 2 a pag. 5 del IV volume di questa edizione, dove, per svista, fu detto che quell' opera fu ignota al Vasari.

[3] * Stando al Vasari, Benedetto da Maiano sarebbe nato nel 1444; dalla denunzia dei tre fratelli, del 1480, apparirebbe nato nel 1442: sicchè la differenza tra il Vasari e il documento sarebbe di soli due anni. (Vedi l'*Albero genealogico* posto in fine della Vita di Giuliano da Maiano.)

[4] * Si veda la iscrizione sepolcrale da noi riferita nella nota 2 a pag. 4 del IV volume di questa edizione, dove è da correggere il *filiorum* in *filiis*.

[5] * Egli fece testamento nel 1492 a' 19 d' aprile (Gaye, *Carteggio ec.* I,

Mentre Benedetto nella sua giovanezza lavorò di legname e di commesso, furono suoi concorrenti Baccio Cellini, piffero della Signoria di Firenze; il quale lavorò di commesso alcuno cose d' avorio molto belle, e fra l' altre, un ottangolo di figure d' avorio profilate di nero, bello affatto, il quale è nella guardaroba del Duca. Parimente Girolamo della Cecca, creato di costui e piffero anch' egli della Signoria, lavorò, ne' medesimi tempi, pur di commesso molte cose. Fu nel medesimo tempo David Pistolese, che in San Giovanni Evangelista di Pistoia fece, all' entrata del coro, un San Giovanni Evangelista di rimesso; opera più di gran fatica a condursi, che di gran disegno: [1] e parimente Geri Aretino, che fece il coro ed il pergamo di Sant' Agostino d' Arezzo de' medesimi rimessi di legnami di figure e prospettive. Fu questo Geri molto capriccioso, e fece di canne di legno un organo perfettissimo di dolcezza e soavità, che è ancor oggi nel vescovado d' Arezzo, sopra la porta delle sagrestie, mantenutosi nella medesima bontà; che è cosa degna di maraviglie, e da lui prima messa in opera.[2] Ma nessuno di costoro, nè altri, fu a gran pezzo eccellente quanto Benedetto; onde egli merita fra i migliori artefici delle sue professioni d' esser sempre annoverato e lodato.[3]

270) Con i denari ritratti dalla eredità di Benedetto, il magistrato de' Capitani del Bigallo nel 1562 fece fare un oratorio allato allo spedale di San Biagio, presso San Piero a Monticelli (Moreni, *Contorni di Firenze*, IV, 188) Alla stessa compagnia del Bigallo il medesimo Benedetto lasciò eziandio le due statue di San Bastiano e della Madonna, che or si vedono nella sagrestia della compagnia della Misericordia; e della Madonna esibisce un intaglio il Cicognara nella Tav. XV, Serie II della sua *Storia*.

[1] * In San Giovanni Evangelista (detto *fuorcivitas*) di Pistoia oggi non si vede più questa figura di rimesso.

[2] Il coro e il pergamo di Sant' Agostino rimasero inutili dopo le mutazioni fatte a quella chiesa; e l' organo perì.

[3] * È da notare l' errore del Vasari nella Vita di Andrea da Fiesole, dove dice che a questo artefice, al Gandinello, al Buonarroti, ed a Benedetto da Maiano furono allogate dagli Operaj di Santa Maria del Fiore quattro statue degli Apostoli, governando Firenze il Card. Giulio de' Medici poi Clemente VII. Perchè, se rispetto agli altri artefici il fatto può stare, non sarà mai vero riguardo al da Maiano, il quale, al tempo del governo del Cardinale, incominciato nel 1519, era morto già da parecchi anni.

ANDREA DEL VERROCCHIO.

ANDREA DEL VERROCCHIO,

PITTORE, SCULTORE ED ARCHITETTO FIORENTINO.

[Nato 1432 — Morto 1488]

---

[1] Andrea del Verrocchio,[2] fiorentino, fu ne' tempi suoi orefice, prospettivo, scultore, intagliatore, pittore e musico. Ma in vero, nell'arte della scultura e pittura ebbe la maniera alquanto dura e crudetta, come quello che con infinito studio

[1] « Molti per lo studio riparano all'arte, che se e' fossero nella maniera » di quella aiutati dalla natura, accozzando il naturale con lo accidentale, supe» rerebbono non tanto quegli che sono stati avanti di loro, ma quegli che dopo » la morte loro arebbono a nascere. Et di quanta importanza sia alle persone » eccellenti questa parte congiunta con essa, ogni dì se ne vede lo esemplo in » molti, i quali, mentre che studiono, fanno infiniti miracoli, et mancando » quello studio, per non essere accompagnato con la natura, se stanno pure tre » giorni che non si affatichino, ogni cosa si parte dell'animo loro. Et pigliano » questi tali sempre una maniera cruda e senza dolcezza alcuna, di che è cagione » l'asprezza delle fatiche che e' durano malgrado della natura. Et ben si vede » che chi sforza quella, fa effetti contrarj alla voglia sua, et così, per lo oppo» sito, seguitandola con piacere, conduce cose maravigliose. Laonde non debbe » certo parere strano, se Andrea del Verrocchio, che ajutato più dallo studio » che dalla natura pervenne tra gli scultori al sommo de' gradi, et intese l'arte » perfettamente, fu tenuto duro e crudetto nella maniera de' suoi lavori: e » sempre tali sono apparite le cose sue, ancora che sieno mirabili nel cospetto » di chi le conosce. Costui per patria fu fiorentino ec. » Così nella prima edizione.

[2] « Il chiamarsi Verrocchio o del Verrocchio non fu ch' e' derivasse » dalla famiglia de' Verrocchi, nominata molto nelle scritture di quei tempi, e » appresso di me son molte note di parentadi ed altro in persona di Giuliano, » di Alessandro e di Girolamo, il quale nel 1483 piglia per moglie la Lessandra » di Pierozzo de' Castellani, figliuoli di Francesco di Luca Verrocchi; essendo » egli de' Cioni. (Vedi l'epitaffio verso la fine di questa Vita) ». . . Stando » Andrea col predetto Giuliano Verrocchi, che fu orefice, prese a dirsi del » Verrocchio. » (Del Migliore, *Riflessioni al Vasari*, ms. Magliabechiano più volte citato.)

se la guadagnò, più che col benefizio o facilità della natura. La qual facilità sebben gli fuese tanto mancata quanto gli avanzò studio e diligenza, sarebbe stato in queste arti eccellentissimo, le quali a una somma perfezione vorrebbono congiunto studio e natura; e dove l'un de'due manca, rade volte si perviene al colmo; sebben lo studio ne porta seco la maggior parte, il quale perchè fu in Andrea, quanto in alcuno altro mai, grandissimo, si mette fra i rari ed eccellenti artefici dell'arte nostra.[1] Questi in giovanezza attese alle scienze, e particolarmente alla geometria. Furono fatti da lui, mentre attese all'orefice, oltre a molte altre cose, alcuni bottoni da piviali, che sono in Santa Maria del Fiore di Fiorenza;[2] e di grosserie, particolarmente una tazza; la forma della quale, piena d'animali, di fogliami e d'altre bizzarrie, va attorno, ed è da tutti gli orefici conosciuta; ed un'altra parimente, dove è un ballo di puttini molto bello. Per le quali opere avendo dato saggio di sè, gli fu dato a fare dall'Arte de'Mercatanti due storie d'argento nelle teste dell'altare di San Giovanni; delle quali, messe che furono in opera, acquistò lode e nome grandissimo.[3]

Mancavano, in questo tempo, in Roma alcuni di quegli Apostoli grandi, che ordinariamente solevano stare in sull'altare della cappella del papa, con alcune altre argenterie

[1] * Il Vasari non dice di chi fosse scolare; ma il Baldinucci a questo proposito afferma: « Ho io visto nell'altre volte nominata libreria de' manoscritti originali » degli Strozzi un manoscritto antichissimo, contenente più Vite di pittori, scultori » e architetti, quasi de' tempi dello scrittore di quelle. Fra' discepoli di Donatello, » del quale pure vi si legge la Vita, dice, che uno de' suoi primi, e non il minimo, fu » Andrea del Verrocchio. Ed in un altro manoscritto, annesso a un libro minor » del foglio, segn. num. 285, fra diverse memorie di pittori, scultori e archi- » tetti di quei tempi, si legge a c. 45 a tergo, fra le cose appartenenti alla vita » di questo Maestro Andrea del Verrocchio Fiorentino, ch' egli fu discepolo di » Donatello: il che ancora tanto più si rende certo, quanto che afferma esso » Vasari nella Vita di Donatello, che lo stesso Andrea lo ajutasse a lavorare il » lavamano di marmo nella sagrestia di San Lorenzo. »

[2] Nè di questi bottoni, nè delle grosserie nominate in seguito possiamo dar notizia.

[3] * Il Verrocchio lavorò circa il 1477 nel dossale d' argento di San Giovanni, in compagnia del Pollaiuolo e di Bernardo Cennini, trovandosi di quell' anno pagati questi tre orafi per le storie di rilievo al suddetto dossale. (*Richa*, tom. V, pag. XXXI.)

state disfatte; per il che, mandato per Andrea, gli fu con gran favore da Papa Sisto dato a fare tutto quello che in ciò bisognava; ed egli il tutto condusse con molta diligenza e giudizio a perfezione.[1] In tanto vedendo Andrea che delle molte statue antiche, ed altre cose che si trovavano in Roma, si faceva grandissima stima; e che fu fatto porre quel cavallo di bronzo, dal papa, a San Giovanni Laterano;[2] e che de'frammenti, non che delle cose intere, che ogni dì si trovavano, si faceva conto; deliberò d'attendere alla scultura: e così, abbandonato in tutto l'orefice, si mise a gettare di bronzo alcune figurette, che gli furono molto lodate; laonde, preso maggior animo, si mise a lavorare di marmo. Onde essendo morta sopra parto in que'giorni la moglie di Francesco Tornabuoni, il marito, che molto amata l'aveva, e morta voleva quanto poteva il più onorarla, diede a fare la sepoltura ad Andrea;[3] il quale sopra una cassa di marmo intagliò in una lapida la donna, il partorire, ed il passare all'altra vita; ed appresso in tre figure, fece tre Virtù, che furono tenute molto belle, per la prima opera che di marmo avesse lavorato: la quale sepoltura fu posta nella Minerva.[4]

Ritornato poi a Firenze con danari, fama ed onore, gli fu fatto fare di bronzo un David di braccia due e mezzo; il quale

[1] Gli Apostoli eseguiti in argento dal Verrocchio furono rubati verso la metà dello scorso secolo, e in seguito rifatti dal Giardoni. (*Bottari.*)

[2] Cioè la statua equestre di Marco Aurelio, che ora è sulla piazza del Campidoglio, trasportatavi e collocatavi dal Buonarroti d'ordine di Paolo III, il quale fece fare al medesimo la base sottoposta. (*Bottari.*)

[3] * Se qui il Vasari non intese parlare di Giovanfrancesco di Filippo Tornabuoni, sposato nel 1470 a Lisabetta di Andrea Alamanni, per certo egli cadde in errore, come ci avverte l'egregio amico nostro, dottor L. Passerini: imperciocchè nè il tempo nè le circostanze si accordano con i due individui Tornabuoni di nome Francesco; sapendosi che l'uno di essi cessò di vivere nel 1436, quando il Verrocchio era fanciullo; e l'altro morì in Roma nel 1484, non lasciando superstite la moglie, che fu Marietta Valori.

[4] * Questo monumento non esiste più nella chiesa della Minerva in Roma; e s'ignora quando e come fosse tolto. La fronte sul quale è scolpito il bassorilievo descritto dal Vasari, è oggi nella Galleria degli Uffizi, pervenutavi nel 1805 dallo scrittoio delle R. Fabbriche, con varie altre opere di scultura. Il Litta, nella Storia della famiglia Tornabuoni, offre l'intaglio di questo bassorilievo; il quale, sebbene lasci a desiderare una più finita esecuzione, non saprebbesi abbastanza lodare per la invenzione e per la espressione vera degli affetti.

finito, fu posto in palazzo al sommo della scala, dove stava la catena; con sua molta lode.[1] Mentre che egli conduceva la detta statua, fece ancora quella Nostra Donna di marmo che è sopra la sepoltura di messer Lionardo Bruni Aretino, in Santa Croce; la quale lavorò, essendo ancora assai giovane, per Bernardo Rossellini, architetto e scultore, il quale condusse di marmo, come si è detto, tutta quell' opera.[2] Fece il medesimo, in un quadro di marmo, una Nostra Donna, di mezzo rilievo dal mezzo in su, col Figliuolo in collo; la quale già era in casa Medici, ed oggi è nella camera della duchessa di Fiorenza, sopra una porta, come cosa bellissima.[3] Fece anco due teste di metallo; una d'Alessandro Magno, in profilo; l'altra d'un Dario, a suo capriccio; pur di mezzo rilievo, e ciascuna da per sè, variando l'un dall'altro ne' cimieri nell' armadure ed in ogni cosa: le quali amendue furono mandate dal magnifico Lorenzo vecchio de' Medici al Re Mattia Corvino in Ungheria, con molte altre cose, come si dirà al luogo suo.[4] Per le quali cose avendo acquistatosi Andrea nome di eccellente maestro, e massimamente in molte cose di metallo, delle quali egli si dilettava molto; fece di bronzo tutta tonda, in San Lorenzo, la sepoltura di Giovanni e di Piero di Cosimo de' Medici; dove è una cassa di porfido, retta da quattro cantonale di bronzo, con girari di foglie molto ben lavorate e finite con diligenza grandissima: la quale sepoltura è posta fra la cappella del Sagramento e la sagrestia. Della qual opera non si può, nè di bronzo nè di getto, far meglio; massima-

[1] Finito nel 1476, fu pagato 150 fiorini larghi (Gaye, I, 578.) Adesso si conserva nella Galleria degli Uffizi; dove è pure, nella raccolta dei Disegni (Cassetto N° I), una carta colla figura di questo David, alta soldi 12 1/2, molto bene eseguita dal Verrocchio stesso all' acquerello con lumi di biacca, meno la testa, che è appena segnata.

[2] È un lunettone sopra il monumento, con Nostra Donna col putto dal mezzo in su dentro un tondo, e ai lati due Angeli in adorazione. — Leonardo Bruni morì nel 1443. Se è vero che il Verrocchio nascesse nel 1432, come dice più sotto il Vasari, bisogna ammettere che egli eseguisse l' opera suddetta molti anni dopo la morte di Leonardo. Il Cicognara ne dà l'intaglio nella Tav. XXIII, Serie II della sua *Storia*.

[3] Non sappiamo ove ora sia collocata.

[4] Di Mattia Corvino s' è parlato alla nota 4, pag. 61 della Vita di Gherardo; e torna a farne menzione il Vasari in quella di Filippino Lippi.

mente avendo egli in un medesimo tempo mostrato l'ingegno suo nell'architettura, per aver la detta sepoltura collocata nell'apertura d'una finestra larga braccia cinque e alta dieci in circa, e posta sopra un basamento che divide la detta cappella del Sagramento dalla sagrestia vecchia. E sopra la cassa, per ripieno dell'apertura insino alla volta, fece una grata a mandorle di cordoni di bronzo naturalissimi, con ornamenti in certi luoghi d'alcuni festoni, ed altre belle fantasie tutte notabili, e con molta pratica, giudizio ed invenzione condotte.[1] Dopo, avendo Donatello per lo magistrato de'Sei della Mercanzia fatto il tabernacolo di marmo, che è oggi dirimpetto a San Michele, nell'oratorio di esso Orsammichele; ed avendosi a faro un San Tommaso di bronzo, che cercasse la piaga a Cristo; ciò per allora non si fece altrimenti; perchè degli uomini che avevano cotal cura, alcuni volevano che le facesse Donatello, ed altri Lorenzo Ghiberti. Essendosi, dunque, la cosa stata così insino a che Donato e Lorenzo vissero, furono finalmente le dette due statue allogate ad Andrea; il quale, fattone i modelli e le forme, le gettò; e vennero tanto salde, intere e ben fatte, che fu un bellissimo getto. Onde, messosi a rinettarle e finirle, le ridusse a quella perfezione che al presente si vede, che non potrebbe esser maggiore; perchè in San Tommaso si scorge la incredulità e la troppa voglia di chiarirsi del fatto, ed in un medesimo tempo l'amore, che gli fa con bellissima maniera metter la mano al costato di Cristo; ed in esso Cristo; il quale con liberalissima attitudine alza un braccio, ed aprendo la veste, chiarisce il dubbio dell'incredulo discepolo; è tutta quella grazia e divinità, per dir così, che può l'arte dar a una figura. E l'avere Andrea ambedue queste figure vestite di bellissimi e bene ac-

[1] * La cappella che a' tempi del Vasari era del Sacramento, sino dal 1677 fu consacrata alla Madonna e quella della parte opposta fu assegnata al Sacramento. Questo monumento ornato di bronzi di sovrana bellezza, fu fatto fare da Lorenzo il Magnifico e da Giuliano de' Medici; e nel 1472 vi furono poste le ossa di Piero e di Giovanni figliuoli di Cosimo il vecchio. Nel 1559 vi ebbero ricetto pur quelle di Lorenzo il Magnifico e di Giuliano. Questa sepoltura fu intagliata assai bene nel 1570 da Cornelio Cort (Vedi Moreni, *Descrizione delle Cappelle Medicee in San Lorenzo ec.*, pag. 103 104.); e più modernamente nella tavola XIII dei *Monum. Sepolcr. della Toscana*, pub. dal Gonnelli.

comodati panni, fa conoscere che egli non meno sapeva questa arte, che Donato, Lorenzo e gli altri che erano stati innanzi a lui; onde ben meritò questa opera d'esser in un tabernacolo fatto da Donato collocata, e di essere stata poi sempre tenuta in pregio e grandissima stima.[1] Laonde non potendo la fama di Andrea andar più oltre, nè più crescere in quella professione; come persona a cui non bastava in una sola cosa essere eccellente, ma desiderava esser il medesimo in altre ancora; mediante lo studio, voltò l'animo alla pittura; e così fece i cartoni d'una battaglia d'ignudi disegnati di penna molto bene, per farli di colore in una facciata. Fece similmente i cartoni d'alcuni quadri di storie, e dopo li cominciò a metter in opera di colori; ma, qual si fusse la cagione, rimasero imperfetti. Sono alcuni disegni di sua mano nel nostro Libro, fatti con molta pazienza e grandissimo giudizio; infra i quali sono alcune teste di femmina con bell'aria ed acconciature di capelli, quali, per la sua bellezza, Lionardo da Vinci sempre imitò. Sonvi ancora due cavalli, con il modo delle misure e centine da farli di piccoli grandi, che vengano proporzionati e senza errori: e di rilievo di terra cotta è appresso di me una testa di cavallo ritratta dall'antico, che è cosa rara; ed alcuni altri, pure in carta, n'ha il molto reverendo Don Vincenzio Borghini nel suo Libro, del quale si è di sopra ragionato; e fra gli altri, un disegno di sepoltura, da lui fatto in Vinegia per un doge; ed una storia de' Magi che adorano Cristo; ed una testa d'una donna, finissima quanto si possa, dipinta in carta.[2] Fece anco a Lorenzo de' Medici, per la fonte della villa a Careggi, un putto di bronzo che strozza un pesce; il quale ha fatto porre, come oggi si vede, il signor Duca Cosimo alla fonte che è nel cortile del suo palazzo; il qual putto è veramente maraviglioso.[3]

[1] * Questo gruppo, che si vede sempre al suo posto, fu terminato nel 1483; e nello stesso anno la Signoria deliberò che di tal fattura Andrea fosse soddisfatto fino in 800 fiorini larghi (*Richa*, I. 20. Gaye, I, 370 e seg.)

[2] * Dei cartoni, dei disegni, ed altre cose qui nominate, non sappiamo render conto veruno.

[3] * Questa decorazione è tuttavia nella vasca della piccola fontana posta in mezzo al primo cortile di Palazzo Vecchio. Quel vezzosissimo fanciullo alato tiene sotto il braccio e stringe al corpo un giovine delfino che vigorosamente si

Dopo, essendosi finita di murare la cupola di Santa Maria del Fiore, fu risoluto, dopo molti ragionamenti, che si facesse la palla di rame, che aveva a esser posta in cima a quell' edifizio, secondo l' ordine lasciato da Filippo Brunelleschi: perchè datone la cura ad Andrea, egli la fece alta braccia quattro, e posandola in sur un bottone, la incatenò di maniera, che poi vi si potè mettere sopra sicuramente la croce; la quale opera finita, fu messa su con grandissima festa e piacere de' popoli. Ben è vero che bisognò usar nel farla ingegno e diligenza, perchè si potesse, come si fa, entrarvi dentro per di sotto; ed anco nell' armarla con buone fortificazioni, acciò i venti non le potessero far nocumento.[1] E perchè Andrea mai non si stava, e sempre o di pittura o di scultura lavorava qualche cosa; e qualche volta tramezzava l' un' opera con l' altra, perchè meno, come molti fanno, gli venisse una stessa cosa a fastidio; sebbene non mise in opera i sopraddetti cartoni, dipinse nondimeno alcune cose; e fra l' altre una tavola alle monache di San Domenico

dibatte, e dalle cui narici zampilla l'acqua. » Non si può vedere cosa più gaja, » nè più vivace della espressione del volto e della movenza di questo putto, nè è » facile fra i getti moderni incontrarne uno sì ben trattato nelle materie, e che sia » come questo di uno stile degno da servir di modello. Con tutto che la movenza » appaia mezzo volante, mezzo slanciantesi, pure ben si vede che il gruppo da più » parti sporgente, riposa sempre sul proprio centro di gravità. Con felice accorgi- » mento l'artefice rivestì il putto di una rotonda pienezza, e dette al pesce ed alle » ali, che sono le parti più rilevate, una certa acutezza di angoli. Questa stupenda » opera nel rinettamento dei tubi della fontana, è stata sgraziatamente spogliata » della bella patina di cui il tempo l'aveva ricoperta; onde son derivate certe du- » rezze, che i futuri ammiratori attribuiranno, non già all'artefice, ma all'er- » listica barbarie de' nostri tempi. » (Rumohr, *Ricerche Italiane*, II, 303-304.)

[1] « Adì 6 agosto 1467, in venerdì, Giovanni di Bartolo gettò nell'O- » pera il bottone che entra la palla, che pesò libbre 1000, e tenne staja 21 » di grano di misura Fiorentina. — Adì 18 di settembre 1471, si posò la palla, » al tempo di messer Bartolo Ubertini, e messer Bartolommeo Corbinelli, Operaj, » e fu lib. 4368, e la fece Andrea del Verrocchio. Questa palla teneva staja 300. » — Adì 27 maggio 1472, in lunedì, si tirò la palla in su la piramide; e mar- » tedì, a 28 detto, a ora di nona, si fermò in sul bottone, al nome di Dio. » (Moreni, *Due Vite inedite del Brunellesco*, p. 277, nota 2.) La palla del Verrocchio fu atterrata da un fulmine a ore 5 di notte del 17 gennajo 1600. Dopo ventisei mesi fu terminato il lavoro di restauro e la nuova palla, fatta più grande, che il Granduca Ferdinando I avea affidato agli architetti Giulio Parigi e Gherardo Mechini, colla spesa di oltre 15 mila scudi. (Del Migliore, *Firenze Illustrata*, p. 14 e seg.)

di Firenze, nella quale gli parve essersi portato molto bene;[1] onde poco appresso ne dipinse in San Salvi un' altra a' Frati di Vallombrosa, nella quale è quando San Giovanni battezza Cristo; e in quest' opera aiutandogli Lionardo da Vinci, allora giovanetto e suo discepolo, vi colorì un Angelo di sua mano, il quale era molto meglio che l' altre cose. Il che fu cagione, che Andrea si risolvette a non voler toccare più pennelli; poichè Lionardo, così giovanetto, in quell' arte si era portato molto meglio di lui.[2]

Avendo, dunque, Cosimo de' Medici avolo di Roma molte anticaglie, aveva dentro alla porta del suo giardino, ovvero cortile, che riesce nella via de' Ginori, fatto porre un bellissimo Marsia di marmo bianco, impiccato a un tronco per dovere essere scorticato: perchè volendo Lorenzo suo nipote, al quale era venuto alle mani un torso con la testa d' un altro Marsia, antichissimo, e molto più bello che l' altro, e di pietra rossa, accompagnarlo col primo; non poteva ciò fare, essendo imperfettissimo. Onde datolo a finire ed acconciare ad Andrea, egli fece le gambe, le cosce e le braccia che mancavano a questa figura, di pezzi di marmo rosso, tanto bene, che Lorenzo ne rimase sodisfattissimo, e la fece porre dirimpetto all' altra, dall' altra banda della porta.[3] Il

[1] * Nella chiesa di San Domenico, in via del Maglio, più non si trova questa tavola. Da un intaglio ch' è nella Tav. XVI dell' *Etruria pittrice*, sebbene sgraziato, si arguisce la importanza di quel dipinto; onde maggiormente ci duole non poterne additare la sorte, tanto più che delle opere di pittura del nostro Andrea una sola oggi conosciamo, come si vedrà nella nota che segue. In questa tavola era figurata Nostra Donna col bambino in grembo, assisa in un ricco seggio, ai lati del quale sorreggono la corona della Vergine due Angioletti. A piè del trono e dalla parte destra è in ginocchioni Santa Caterina da Siena in atto di adorazione, e ritti in piè, San Pietro martire e un Santo Vescovo: alla sinistra, San Domenico e San Giacomo.

[2] * Ora è nella Galleria delle Belle Arti, ma alquanto svanita. Un molto diligente intaglio se ne ha nella altre volte citata raccolta che di quella Galleria ha pubblicato una Società di Artisti.

[3] * Questo Marsia vuolsi esser quello che è nella R. Galleria degli Uffizi, posto di faccia all' altro di marmo bianco che si crede esser lo stesso restaurato da Donatello (Vedi vol. III, pag. 253 di questa edizione). Ma noi osserviamo, che questo Marsia non può essere l' indicato dal biografo; imperciocchè i restauri di questo consistono solamente nella parte superiore dal petto in su, ed in alcune dita de' piedi. Esiste nell' Archivio della R. Galleria degli Uffizi una lettera del

a

quale torso antico, fatto per un Marsia scorticato, fu con tanta avvertenza e giudizio lavorato, che alcune vene bianche e sottili, che erano nella pietra rossa, vennero intagliate dall' artefice in luogo appunto che paiono alcuni piccoli nerbicini che nelle figure naturali, quando sono scorticate, si veggono. Il che doveva far parere quell' opera, quando aveva il suo primiero pulimento, cosa vivissima.

Volendo intanto i Viniziani onorare la molta virtù di Bartolommeo da Bergamo, mediante il quale avevano avute molte vittorie, per dare animo agli altri; udita la fama d' Andrea, lo condussero a Vinezia; dove gli fu dato ordine che facesse di bronzo la statua a cavallo di quel Capitano, per porla in sulla piazza di San Giovanni e Paolo.[1] Andrea, dunque, fatto il modello del cavallo, aveva cominciato ad armarlo per gettarlo di bronzo; quando, mediante il favore d' alcuni gentiluomini, fu deliberato che Vellano da Padova facesse la figura, ed Andrea il cavallo. La qual cosa avendo intesa Andrea, spezzato che ebbe al suo modello le gambe e la testa, tutto sdegnato se ne tornò, senza far motto, a Firenze. Ciò udendo la Signoria, gli fece intendere che non fusse mai più ardito di tornare in Vinezia, perchè gli sarebbe tagliata la testa. Alla qual cosa, scrivendo, rispose: che se ne guarderebbe, perchè, spiccate che le avevano, non era in loro facoltà rappiccare le teste agli uomini, nè una simile alla sua giammai, come arebbe saputo lui fare di quella che egli avea spezzata al suo cavallo, e più bella. Dopo la qual risposta,

Vescovo di Cortona (Giov. degli Alberti) scritta da Roma il 14 giugno 1586 al Cav. Antonio Serguidi, primo segretario del Granduca Francesco I, alla quale si trova unita una nota di varie cose in marmo di là spedite per mare alla volta di Livorno, fra le quali si nomina un *Marsia scorticato* che veniva donato al granduca da Don Virginio Orsino. L'esser detto quel Marsia *scorticato*, fece parer verisimile al Pelli ed allo Zannoni, che quello di marmo rosso esistente al presente in detta Galleria sia il mandato dell'Orsino, piuttostochè il restaurato dal Verrocchio.

[1] * Nel 30 luglio 1479 il Senato Veneziano chiese ed ottenne che fosse innalzata una statua equestre di bronzo a Bartolommeo Colleoni, in benemerenza dei tre amplissimi legati fatti alla Repubblica dal detto Capitano; l'uno di ducati centomila d' oro, l'altro dei denari del suo stipendio arretrato, e il terzo di ducati diecimila dovutigli dal Duca di Ferrara, e per altri suoi servigi resi a quella Repubblica. (Vedi Cicogna, *Iscrizioni Veneziane*, II, 298.)

che non dispiacque a que' Signori, fu fatto ritornare con doppia provvisione a Vinezia: dove racconcio che ebbe il primo modello, lo gettò di bronzo, ma non lo finì già del tutto; perchè essendo riscaldato e raffreddato nel gettarlo, si morì in pochi giorni in quella città, lasciando imperfetta non solamente quell' opera, ancorchè poco mancasse al rinettarla, che fu messa nel luogo dov' era destinata;[1] ma un' altra an-

[1] » Il testamento del Verrocchio scoperto nella Riccardiana (Gaye, *Carteggio* ec., I, 367 369) prova ad evidenza che egli lasciò incompiuto il modello senza gettarlo, perchè in quella carta che fu scritta in Venezia, nel 1488, nell' anno stesso in cui trapassò, e umilmente supplicata la Repubblica a permettere che Lorenzo di Credi discepolo di esso Verrocchio, e suo esecutore testamentario, finisca il cavallo che egli aveva cominciato. Ma il Senato, poco curandosi dell' ultima volontà di Andrea, affidò il compimento dell' opera ad Alessandro Leopardo, che per cotal insigne lavoro fu d' allora in poi conosciuto dal popolo come Alessandro del Cavallo. È però da presumersi che il modello fosse ancora quello del Verrocchio; e la congettura s' avvalora quando si guarda alle forme di quel cavallo, perchè vi si scorge palesemente lo stile fiorentino assai più vicino alla norma della corretta antichità, di quello non fosse allora quello de' Veneziani scultori. È un poco strano l' elogio che fece il Cicognara di questo cavallo (Tav. XXI, Serie III), e per poco quasi si potrebbe considerarlo censura, imperciocchè dice come coll' energia del suo movimento sembri voler scender dal piedistallo: la qual cosa non ci pare encomio adatto ad opera monumentale, che dovrebbe mostrare quella *magna tranquillitas*, la quale tanto cercavano i greci artefici. Conveniamo però con lui, essere il moto giusto, grandiose le proporzioni senza sembrare pesanti, bene intesa la notomia, e l' azione del cavaliere accomodata a chi va rivestito tutto di grave armatura. Nella cinghia che passa sotto il ventre del cavallo si legge: ALEXANDER LEOPARDUS V. F. OPVS: le due iniziali si possono interpretare tanto come *Venetus fecit*, quanto come *Venetus fuit*.

» Ma se i meriti dello statuario apparvero eminenti in quest' opera, non sono da meno quelli dell' architetto nell' elegante piedistallo, il più ricco e magnifico che l' arte offrisse mai in tal genere. Consta questa invenzione di un dado contornato da sei colonne corintie i cui capitelli vanno fregiati da delfini, preziosa allusione alla potenza marittima allegorica del monumento. Siffatti piedistalli le reggono; una trabeazione di mirabil profilo e di più mirabile scalpello, la chiude. Il fregio di questo sopraornato è un capolavoro di gusto e di fina squisitezza di ornamenti, come di bene accomodata composizione. In nessun caso meglio che in questo poteano convenirsi armi disposte a trofeo e carrette da cavalli marini. Imparino da questo cornicione gli architetti moderni a scegliere l' ornamento in modo che spieghi la significazione dell' opera, nè pongano le sfingi ove non si asconda mistero, nè facciano uscire da cancelli i tritoni e gl' ippocampi per esser fregio ad opera che nulla hanno a che fare col mare e con Nettuno » (Selvatico, *sulla Architettura e sulla Scultura in Venezia*, studi ec., Venezia, 1847.) Questo monumento fu scoperto ne' 21 marzo 1496, avendovi speso molto tempo i maestri a dorarlo,

cora che faceva in Pistoia; cioè la sepoltura del Cardinale Forteguerra, con le tre Virtù teologiche, ed un Dio Padre sopra: la quale opera fu finita poi da Lorenzetto, scultore fiorentino.[1]

Aveva Andrea, quando morì, anni cinquantasei.[2] Dolse la sua morte infinitamente agli amici ed a' suoi discepoli,

come attesta Marino Sanuto ne' suoi Diarj manoscritti (Vedi Cicogna, *op. cit.* II, 299.) Un intaglio in due grandi tavole colla pianta, il prospetto e gli sviluppi di tutto questo ricco monumento, si vede nell' opera intitolata: *Le fabbriche più cospicue di Venezia ec.* illustrate dal Cicognara.

[1] * Giova qui fare un po' di storia di questo monumento. Morto il cardinale Niccolò Forteguerri nel 1473, il Comune di Pistoia commise agli Operaj di Sant'Iacopo di far fare i modelli per una sua sepoltura. Tra i cinque modelli presentati, uno ve n'era di Andrea del Verrocchio, che piaceva più d'ogni altro; ma come Andrea ne chiese ducati trecento cinquanta, e gli Operaj non avevano commissione di spendere più di lire mille cento, così lo licenziarono. Desiderando però essi che quest' opera si facesse, chiesero nuovamente al Consiglio che crescesse la somma, e il Consiglio deliberò e diede loro autorità di spendere quanto occorresse, perchè l' opera riuscissa bella e degna. Gli Operaj allora pregarono Piero del Pollaiolo, che si trovava appunto in Pistoia, perchè anch' egli ne facesse un modello. In quel mentre i Commissarj allogarono detta opera al Verrocchio pel prezzo da lui richiesto. Dopo di che, Piero del Pollaiolo presentò il suo modello, il quale piacque più di quello del Verrocchio, massime a Piero fratello del Cardinale e alla sua famiglia. Gli Operaj allora pregarono i Commissarj a voler usare una qualche cortesia, o come si dice oggi, dare una benuscita al Verrocchio, e prendere il modello fatto dal Pollaiolo: e poi mandarono a Lorenzo il Magnifico i modelli perchè, vedutigli, risolvesse secondo che essi Operaj desideravano. Tanto si ritrae da una lettera che gli Operaj medesimi scrissero a Lorenzo il Magnifico sotto il dì 11 di marzo 1477; ma qual si fosse la risposta del Magnifico, non si sa, imperciocchè il Gaye, che pubblicò la citata lettera e un'altra de' 17 marzo sullo stesso argomento, non riuscì a trovar la detta risposta (*Carteggio inedito ec.* I, 256-259.) La testimonianza del Vasari ci prova però che il Pollaiolo non fece in tempo col suo modello, chè già il monumento era stato allogato al Verrocchio. Ma con tutto questo, del monumento Forteguerri ch'è nel duomo di Pistoia, si dice spettino ad Andrea soltanto le figure della Speranza e del Dio Padre con gli Angeli, dalle quali forse non fece che il modello. Lorenzetto nome Lorenzo Lotti (del quale leggeremo la Vita nella Terza Parte) fece la Carità, i putti che le stanno attorno, e la statua del Cardinale, che non terminò, e ora è posta in una delle sale della Sapienza. Il busto, l'urna cineraria e l' intero ornato sono di Gaetano Masoni: ma tutti insieme, per dire il vero, concorsero a fare una cosa goffa anzi che no. — Circa questi tempi, e precisamente nell' anno 1474, si ha memoria che il Verrocchio fece di bronzo una campana, lavorata a bassorilievi con figure ed ornati, per la Badia di Montescalari; opera oggi perduta. (Vedi Repetti, *Dizion. della Toscana,* art. sud.)

[2] Nel 1488, come apparisce dall' iscrizione riferita più sotto dallo stesso Vasari.

che non furono pochi; e massimamente a Nanni Grosso, scultore, e persona molto astratta nell'arte e nel vivere. Dicesi, che costui non averebbe lavorato fuor di bottega, e particolarmente nè a monaci nè a frati, se non avesse avuto per ponte l'uscio della volta ovvero cantina, per potere andare a bere a sua posta e senza avere a chiedere licenza. Si racconta anco di lui, che essendo una volta tornato sano e guarito di non so che sua infirmità da Santa Maria Nuova, rispondeva agli amici, quando era visitato e dimandato da loro come stava: Io sto male. Tu sei pur guarito, rispondevano essi: ed egli soggiugneva: E però sto io male; perciocchè io arei bisogno d'un poco di febbre per potermi intrattenere qui nello spedale, agiato e servito. A costui, venendo a morte pur nello spedale, fu posto innanzi un Crocifisso di legno assai mal fatto e goffo; onde pregò che gli fusse levato dinanzi e portatogliene uno di man di Donato, affermando che, se non lo levavano, si morrebbe disperato; cotanto gli dispiacevano l'opere mal fatte della sua arte.

Fu discepolo del medesimo Andrea, Piero Perugino e Lionardo da Vinci; de' quali si parlerà al suo luogo; e Francesco di Simone Fiorentino,[1] che lavorò in Bologna, nella chiesa di San Domenico, una sepoltura di marmo con molte figure piccole, che alla maniera paiono di mano d'Andrea; la quale fu fatta per messer Alessandro Tartaglia, Imoleso, dottore;[2] ed un'altra in San Brancazio di Firenze, che risponde in sagrestia ed in una cappella di chiesa, per messer

[1] « Non avvi prova alcuna contraria al poter credersi che questo Fran» cesco di Simone fosse figlio di quel Simone ch'era fratello di Donato, giacchè » sovente i figli seguivano il mestiere del padre. » (*Cicognara*.)

[2] * Questa sepoltura di Alessandro Tartagni, e non Tartaglia, ricca d'ogni genere di ornamenti, è dal Cicognara riposta non solo tra i più insigni monumenti di Bologna, ma eziandio tra le più belle opere del secolo XV. Se ne veda un intaglio nella Tav. XXVIII, Serie II della sua *Storia*. Il Tartagni morì nel 1477, di 53 anni, come dice l'epitaffio, sotto il quale lo scultore pose il suo nome in questa guisa:

OPVS. FRANCIS. SIMONIS. FLOREN.

Di questo Francesco di Simone è in Bologna una sepoltura d'un Fieschi, la quale dalla chiesa di San Francesco fu trasportata alla Certosa. (Vedi Lamo, *Graticola*, pag. 26, a nota.)

Pier Minerbetti cavaliere.[1] Fu suo allievo ancora Agnolo di Poto, che di terra tavorò molto praticamente, ed ha pieno la città di cose di sua mano; e se avesse voluto attendor all' arte da senno, arebbe fatte cose bellissime. Ma più di tutti fu amato da lui Lorenzo di Credi,[2] il quale ricondusse l' ossa di lui da Vinezia, e le ripose nella chiesa di Sant' Ambruogio, nella sepoltura di Ser Michele di Cione; dove sopra la lapida sono intagliate queste parole:

Ser Michaelis de Cionis et suorum;

ed appresso:

Hic ossa jacent Andreae Verrochii qui
obiit Venetiis MCCCCLXXXVIII.[3]

Si dilettò assai Andrea di formare di gesso da far presa, cioè di quello che si fa d' una pietra dolce la quale si cava in quel di Volterra e di Siena, ed in altri molti luoghi d' Italia; la quale pietra, cotta al fuoco, e poi pesta e con l' acqua tiepida impastata, diviene tenera di sorte, che se ne fa quello che altri vuole; e dopo rassoda insieme ed indurisce in modo, che vi si può dentro gettar figure intere. Andrea, dunque, usò di formare con forme così fatte le cose naturali, per po-

[1] * Il Richa, a' tempi del quale la chiesa era nel suo essere, riferisce l'epitaffio di Piero Minerbetti, il quale morì nel 1482 di settant' anni. (*Chiese fiorentine*, III, 319.) Spogliata la chiesa di quanto aveva di più pregevole, nel 1808, quando fu soppressa, e in suo luogo posta la Direzione della Lotteria, non c'è riuscito di sapere qual fortuna sia toccata al monumento del Minerbetti.

[2] Di Lorenzo di Credi leggesi la Vita in seguito

[3] L' iscrizione precisa è questa: *S. Micælis de Cionis et suorum, Andree Verrocchii Dominici filii Micælis qui obiit Venetiis* MCCCCLXXXVIII. È stata mal intesa quella S. in principio, perchè significa *Sepulcrum* e non *Ser*. Il Baldinucci copiò il Vasari, e però cadde nello stesso errore (*Bottari.*) « Fu niente di manco onorato di poi con questo epitaffio:

IL VERROCCHIO

Se il mondo adorno resi,
Mercè delle belle opre alte e superne,
Son di me lumi accesi
Fabbriche, bronzi, marmi in statue eterne. »

Così termina nella prima edizione. L' autore di questo epitaffio era degno di nascere nel seicento, giacchè ne aveva anticipatamente sortito il gusto poetico

terle con più comodità tenere innanzi e imitarle; cioè mani, piedi, ginocchia, gambe, braccia e torsi. Dopo, si cominciò al tempo suo a formare le teste di coloro che morivano, con poca spesa; onde si vede in ogni casa di Firenze, sopra i cammini, usci, finestre e cornicioni, infiniti di detti ritratti, tanto ben fatti e naturali, che paiono vivi. E da detto tempo in qua si è seguitato e seguita il detto uso, che a noi è stato di gran comodità per avere i ritratti di molti, che si sono posti nelle storie del palazzo del Duca Cosimo.[1] E di questo si devo certo aver grandissimo obbligo alla virtù d' Andrea, che fu de' primi che cominciasse a metterlo in uso.[2]

Da questo si venne al fare imagini di più perfezione, non pure in Fiorenza, ma in tutti i luoghi dove sono divozioni e dove concorrono persone a porre voti e, come si dice, miracoli, per avere alcuna grazia ricevuto. Percioccchè, dove prima si facevano o piccoli d' argento o in lavolucce solamente, ovvero di cera, e goffi affatto, si cominciò al tempo d' Andrea a fargli in molto miglior maniera; perchè avendo egli stretta dimestichezza con Orsino ceraiuolo, il quale in Fiorenza aveva in quell'arte assai buon giudizio, gl'incominciò a mostrare come potesse in quella farsi eccellente Onde venuta l'occasione per la morte di Giuliano de' Medici e per lo pericolo di Lorenzo suo fratello, stato ferito in Santa Maria del Fiore,[3] fu ordinato dagli amici e parenti di Lorenzo che si facesso, rendendo della sua salvezza grazie a Dio, in molti luoghi l' imagine di lui. Onde Orsino, fra l' altre, con l' aiuto ed ordine d' Andrea, ne condusse tre di cera grandi quanto il vivo, facendo dentro l' ossatura di legname, come altrove si è detto,[4] ed intessuta di canne spaccale, ricoperte poi di

[1] * Vedi il *Ragionamento primo* della *Giornata seconda* dello stesso Vasari, nel principio

[2] Fu de' primi, ma non il primo; giacchè l' uso di formare i volti dei cadaveri pare che fosse più antico Sussiste infatti nell'uffizio dell'Opera di Santa Maria del Fiore la effigie del Brunelleschi fatta in tal modo, quando il Verrocchio aveva quattordici anni Però ha detto bene il Vasari poco sopra, che tal uso *cominciò al tempo suo* (*Bottari*)

[3] Ciò accadde l' anno 1478 il 26 d' aprile Leggasi il Commentario d' Angelo Poliziano *De Conjuratione Pactiana*

[4] * Nell' *Introduzione*, capitolo II della *Scultura*.

panno incerato, con bellissime pieghe e tanto acconciamente, che non si può veder meglio nè cosa più simile al naturale. Le teste poi, mani e piedi fece di cera più grossa, ma vote dentro, e ritratte dal vivo e dipinte a olio con quelli ornamenti di capelli ed altre cose, secondo che bisognava, naturali e tanto ben fatti, che rappresentavano non più uomini di cera, ma vivissimi, come si può vedere in ciascuna delle dette tre; una delle quali è nella chiesa delle monache di Chiarito, in via di San Gallo, dinanzi al Crocifisso che fa miracoli. E questa figura è con quell' abito appunto che aveva Lorenzo, quando, ferito nella gola e fasciato, si fece alle finestre di casa sua, per esser veduto dal popolo che là era corso per vedere se fusse vivo, come desiderava, o se pur morto, per farne vendetta. La seconda figura del medesimo è in lucco, abito civile e proprio de' Fiorentini; e questa è nella chiesa de' Servi alla Nunziata, sopra la porta minore, la quale è accanto al desco dove si vende le candele. La terza fu mandata a Santa Maria degli Angeli d'Ascesi, e posta dinanzi a quella Madonna; nel qual luogo medesimo, come già si è detto, esso Lorenzo de' Medici fece mattonare tutta la strada che cammina da Santa Maria alla porta d'Ascesi, che va a San Francesco; e parimente restaurare le fonti che Cosimo, suo avolo, aveva fatto fare in quel luogo.[1] Ma tornando alle imagini di cera, sono di mano d'Orsino, nella detta chiesa de' Servi, tutte quelle che nel fondo hanno per segno un O grande con un R dentrovi, ed una croce sopra; e tutte sono in modo belle, che pochi sono stati che l'abbiano paragonato. Quest' arte, ancorachè si sia mantenuta viva insino a' tempi nostri, è nondimeno piuttosto in declinazione che altrimenti, o perchè sia mancata la divozione, o per altra cagione che si sia.[2]

[1] Queste figure votive sono tutte perite; egualmente che quelle nominate più sotto, che erano alla chiesa de' Servi.

[2] * » Noi siamo certi che i primi voti esposti al pubblico, grandi come si dice al naturale, come quelli che oggi restano nel chiostro della SS. Nunziata, furon quelli che s'esposero nell' oratorio di Orsanmichele avanti quella Immagine della Madonna che fu la prima in Firenze che per i suoi gran miracoli vi tirò alla venerazione tutto il popolo, e che per la gran quantità de' voti s' ebbe a

Ma per tornare al Verrocchio, egli lavorò, oltre alle cose dette, Crocifissi di legno ed alcune cose di terra: nel che era eccellente, come si vide ne' modelli delle storie che fece per l' altare di San Giovanni, ed in alcuni putti bellissimi, e in una testa di San Girolamo, che è tenuta maravigliosa. È anco di mano del medesimo il putto dell' oriuolo di Mercato Nuovo, che ha le braccia schiodate in modo che, alzandole, suona l' ore con un martello che tiene in mano: il che fu tenuto in que' tempi cosa molto bella e capricciosa.[1] E questo il fine sia della Vita d'Andrea Verrocchio, scultore eccellentissimo.

Fu ne' tempi d' Andrea, Benedetto Buglioni, il quale da una donna, che uscì di casa Andrea della Robbia, ebbe il segreto degl' invetriati di terra; onde fece di quella maniera molte opere in Fiorenza e fuori: e particolarmente nella chiesa de' Servi, vicino alla cappella di Santa Barbara, un Cristo che resuscita, con certi Angeli; che, per cosa di terra cotta invetriata, è assai bell' opera. In San Brancazio fece, in una cappella, un Cristo morto; e sopra la porta principale della chiesa di San Pier Maggiore, il mezzo tondo che vi si vede. Dopo Benedetto, rimase il segreto a Santi Buglioni, che solo sa oggi lavorare di questa sorte sculture.[2]

» decretare che non a tutti si potesse fare il volto in figura, ma solamente ai » soli capi e principali della Repubblica, come per decreti pubblici a di que' tempi » apparisce nelle Riformagioni. Onde fra molti professori di far voti di uomini » ritratti al naturale, oltre quanto il vivo, colle teste e mani di cera colorite, » con capellature, vestimenti, fogge ed ogni altro ornamento alla usanza di quei » tempi, fu Iacopo Benintendi e dipoi Zanobi suo figliuolo e Orsino suo nipote, » ed altri della medesima famiglia, detti per questo *falimagini* o *del Cerajuolo*, » invece di Benintendi. Dimodochè molto prima che il Verrocchio nascesse, » e molto più al predetto Orsino, era già in uso il far voti a quella foggia che » dirsi poteva, in que' lor tempi, antica » (Del Migliore, *Riflessioni al Vasari*, MS. magliabechiano più volte citato.)

[1] * Queste opere sono perdute. Non esiste più nè l' orologio nè il putto.

[2] * Di Benedetto e di Santi Buglioni abbiam parlato nelle note alla Vita di Luca della Robbia. Il Vasari torna a far menzione di Benedetto nella Vita di Fra Bartolommeo da San Marco, e di Santi, in quelle del Tribolo e del Buonarroti. Le opere di terra invetriata qui nominate non sono più. — E qui, a proposito del segreto delle terre cotte invetriate, cade in acconcio di pubblicare una ricetta del secolo XVI, da noi trovata nell' esaminare i *Disegni Architettonici* che si conservano nella R. Galleria degli Uffizi. Essa è nel volume il N° 205, a foglio 77, insieme con una memoria dell' inondazione del Tevere avvenuta il dì 8

ottobre 1530, e due altre ricette *per mettere lo vino in fresco e per far tornare le mestrun alle doane sterili*. La ricetta degli invetriati dice così: *Per lavorare di terra come quelle della Robia, bisogna torre belletto di fiume, e dipoi mesticarci dentro del lato, altrimenti crepa. Liso domandano quella rena che si trova immediate sotto la belletta, quale è una rena morbida; e così non crepa.* Sebbene questa ricetta parli solo dell'impasto della terra, e non del composto della vetrina di che la ricopriva, che è veramente quella parte del segreto oggi perduta; tuttavia può essere di qualche importanza ed utilità a chi volesse studiare al ritrovamento di quell'arte. Forse per gli antichi era un segreto l'impasto della terra, che oggi, per noi, è cosa nota, agevole e più perfetto, e, per contrario, noi ignoriamo ciò che allora era palese a tutti, cioè il composto delle vetrine.

PROSPETTO CRONOLOGICO

DELLA VITA E DELLE OPERE

DI ANDREA DEL VERROCCHIO.

1432. Nasce Andrea da Domenico di Michele de' Cioni.

1471. Getta la palla di rame per la cupola di Santa Maria del Fiore.

1472. Finisce la sepoltura di bronzo di Giovanni o Piero de' Medici in San Lorenzo

1473. È chiamato a Prato per lodare sopra il lavoro di sculture fatte nel pergamo del Duomo da Mino di Giovanni da Fiesole, e da Antonio Rossellino. (Vedi *Descrizione della chiesa cattedrale di Prato*, Prato, 1846, p. 96)

1474. Presenta il modello per il monumento del Cardinale Forteguerri di Pistoia.

1474. Fa una campana di bronzo, lavorata a bassorilievi con figure ed ornati, all'abazia di Montescalari.

1476. Fa il David di bronzo, ora nella Galleria degli Uffizi.

1477 circa. Fa due storie d'argento nella testa del dossale di San Giovanni.

1479. Il Senato veneto ottiene di erigere una statua equestre di bronzo al capitano Bartolommeo Colleoni.

Per ordine di Sisto IV (1471-1484) fa in Roma alcuni Apostoli ed altre argenterie per la cappella del papa. In questo tempo, dice il Vasari, morì in Roma la moglie di Francesco (Giovanfrancesco) Tornabuoni, per la quale scolpì il monumento in Santa Maria sopra a Minerva. (Vedi nota 3 a pag. 141.)

1483. Finisce le due statue di bronzo, del San Tommaso che cerca a Cristo la piaga, per una nicchia di Orsanmichele.

1488. Muore a Venezia, lasciando imperfetto il monumento di Bartolommeo Colleoni.

ANDREA MANTEGNA

ANDREA MANTEGNA,(*)

PITTORE MANTOVANO [1]

[Nato 1431 — Morto 1506.]

Quanto possa il premio nella virtù, colui che opera virtuosamente, ed è io qualche parte premiato, lo sa; perciocchè non sente nè disagio nè incomodo nè fatica, quando ne

(*) *Nel progresso di questo lavoro illustrativo, c' è avvenuto talvolta di doverci rammaricare che per talune Vite di Artefici nè i buoni libri a stampa, nè le informazioni avute dagli amici sieno state sufficienti a sciogliere i nostri dubbj, e a rendere le nostre illustrazioni così piene ed esatte, come noi avremmo voluto: onde sovente siamo rimasti col desiderio di avere qualcuno che si fosse dedicato con studio speciale alle ricerche artistiche del tale o tal altro paese, di questo artefice e di quell'altro. La Vita del Mantegna è una di quelle che ci avrebbe dato maggior fatica e difficoltà, senza speranza di buon esito, perchè e bisognava esser della patria sua, e aver veduto il grandissimo numero di opere che nella pittura, nell' intaglio e nel disegno egli produsse, le quali, oltre ciò, non sono tutte raccolte in patria nè in Italia, ma si trovano sparse e in Inghilterra e in Francia e in Germania. La nostra buona ventura però ha voluto che si trovasse in Firenze quel dotto artista e sapiente scrittore che del Mantegna aveva preparato con lunghi studj, indefesse ricerche e appositi viaggi, un lavoro biografico in ogni sua parte compiuto: lavoro che la generosa modestia del suo autore, piuttostochè stamparlo da sè, in un libro, ha voluto donare a noi pel nostro Vasari, spezzandolo e cavandone tante note al testo del Biografo Aretino; e il rimanente da lui, raccolto in un Commentario. L'uomo a cui per noi si deve gratitudine perpetua, è il marchese Pietro Estense Selvatico di Padova, mercè il cui manoscritto sulla Vita e sulle opere di A. Mantegna, questa del Vasari s'illustra in ogni sua parte, in modo da non lasciar nulla a desiderare.*

In questa Vita pertanto abbiamo volentieri ceduto all' amico nostro di farsi illustratore egli stesso; e siamo sicuri che i nostri lettori gliene avranno quell' obbligo stesso che noi pubblicamente gli professiamo.

I COMPILATORI

[1] Si è disputato un tempo se il Mantegna fosse mantovano o di Padova. Sono oggimai dileguate le incertezze su tal proposito; e colla testimonianza d' irrefragabili documenti è stato messo in chiaro che l' onore d' aver dato i natali a

aspetta onore e premio; e, che è più, ne diviene ogni giorno più chiara e più illustre essa virtù. Bene è vero che non sempre si trova chi la conosca o la pregi e la rimuneri, come fu quella riconosciuta d'Andrea Mantegna; il quale nacque d'umilissima stirpe nel contado di Mantova;[4] ed ancora che da fanciullo pascesse gli armenti, fu tanto inalzato dalla sorte e dalla virtù, che meritò d'esser cavalier onorato,[2] come al suo luogo si dirà. Questi, essendo già grandicello, fu condotto nella città; dove attese alla pittura sotto Iacopo Squarcione, pittore padoano:[5] il quale, secondo

questo celebre artefice appartiene a Padova. Vedi *Testimonianze intorno alla Patavinità d' Andrea Mantegna* di Pietro Brandolese Padova 1805. — * Anche l'Ab. Gennari lasciò inedita una Memoria intesa a provare che il Mantegna fu padovano e non di Mantova. Questo lavoro, in cui stanno raccolte molte utili notizie sul nostro pittore e sulle arti padovane, fu stampato in Padova nel 1829, e ristampato a Venezia nel 1834 col titolo: *Notizie intorno alla patria di Andrea Mantegna, ed altre cose appartenenti a lui ed alla storia delle belle arti in Padova, di* Giuseppe Gennari.

[4] Leggendo con attenzione il seguito di questa Vita, nasce il dubbio che il Vasari stesso, quantunque scrivesse *Mantova*, pure avesse intenzione di nominar *Padova*: infatti poco sotto narra, che dal contado ove nacque Andrea fu condotto in città. Non dichiarando in quale, s' intende in quella prossima al contado. E in città che fece egli? Attese alla pittura sotto lo Squarcione. Ma lo Squarcione teneva scuola in Padova, non in Mantova. — * Nell' Archivio segreto di Mantova conservasi un istrumento del 1492, ove, trattando della vendita di certa casa appartenente al Mantegna, il nostro pittore è nominato così: *Andreas Mantegna q. honorandi ser Blaxii.* Ciò farebbe credere ch' egli nè fosse di quella *umilissima stirpe* da cui lo attesta uscito il Vasari, nè che occupasse l'età prima a pascere gli armenti; giacchè in tal caso il notajo del citato istrumento non avrebbe chiamato *onorando* e *sere* il padre di Andrea. Riflette però il Moschini (*Vicende* ec., pag. 33), che essendosi rogato quello strumento in Mantova, ove Andrea viveva onorato ed agiato, potevasi essere accordato il titolo di *sere* al padre in grazia del figliuolo, di cui ignoravansi gli umili natali.

[2] * Forse qui deve dire *aurato*, perchè, innanzi tutto, quell' *onorato* così posto, od è inutile o non ha senso; poi lo stesso Mantegna si soscrisse nei freschi della cappella di Innocenzo VIII *Eques aurate militie*. (Vedi nota 1 a pag. 172.)

[5] Chiamavasi Francesco e non Iacopo. Ci fu uno Squarcione nomato Iacopo; ma di costui altro non sappiamo se non che parteggiò per Marsilio figlio dell' espulso Francesco da Carrara signor di Padova, e che perciò fu impiccato. — * Francesco Squarcione nacque in Padova nel 1394 da un Giovanni di Francesco, notaio, per quanto ne dice lo Scardeone (fol. 371), addetto alla Corte dei Principi Carraresi. Francesco morì pure in Padova nel 1474. — Di questo artista, tanto celebrato per la scuola di pittura ch' egli aveva istituito in patria, parlarono, il citato Scardeone *Antiq. Patav.* f. 371, il Ridolfi nelle *Vite dei Pittori Veneziani*, ed il Moschini nel più volte citato libro, *Vicende*, a pag. 26 e seg. Più copiose notizie di lui e dei pochi lavori che ancora ci rimangono,

che scrive in una sua epistola latina messer Girolamo Campagnuola[1] a messer Leonico Timeo, filosofo greco,[2] nella quale gli dà notizia d'alcuni pittori vecchi che servirono quei da Carrara, signori di Padova; il quale Iacopo se lo tirò in casa, e poco appresso, conosciutolo di bello ingegno, se lo fece figliuolo adottivo.[3] E perchè si conosceva lo Squarcione non esser il più valente dipintore del mondo,[4] acciocchè Andrea imparasse più oltre che non sapeva egli, lo esercitò assai in cose di gesso formate da statue antiche, ed in quadri di pitture, che in tela si fece venire di diversi luoghi, e particolarmente di Toscana e di Roma.[5] Onde, con

possono trovarsi in un opuscolo da me pubblicato in Padova nel 1839 col titolo: *Francesco Squarcione, studii storico-critici*. V' aggiunsi tre incisioni: l' una è il ritratto dello Squarcione, cavato dai freschi del Mantegna agli Eremitani di Padova; l' altre due furono da me disegnate sulle due opere certe che ancora ci restano di Francesco, conservate entrambe nella famiglia Lazzara di Padova, detta di San Francesco.

[1] Girolamo Campagnuola, scrittore di varie operette latine e italiane, fu inoltre, secondo alcuni, pittore della scuola dello Squarcione, e secondo altri anche scultore; ma questi ultimi probabilmente lo confondono con Girolamo Campagna scultor veronese. L'Ab. Zani per altro nella sua *Enciclopedia* ec. Par. I, tom. V, nota 33, pag. 318, muove dubbj intorno all' essere egli stato artefice. Ebbe un figlio di nome Giulio, valente incisore, miniatore, e letterato anch' esso.

[2] Niccolò Leonico Tomeo, non Timeo, era veneziano, d' origine albanese. Studiò il greco in Firenze sotto Demetrio Calcondila; fu professore di lettere greche in Padova, e tradusse da quell' idioma varie opere scientifiche. Si distinse per dottrina e probità. La lettera scrittagli dal Campagnuola è perduta.

[3] * Dal libro della Fraglia de' Pittori, che conservasi nell' Archivio del Comune di Padova, si rileva come Andrea fosse stato adottato a figlio dallo Squarcione prima che compiesse gli anni dieci, e che in quell' età sì tenera era così istruito nell' arte da poter entrar nella Fraglia. — Colà sta scritto: 1441 *Andrea fiolo de M. Francesco Squarcion depentore*. — Potrebbesi sospettare che quest' Andrea non fosse il Mantegna, se con un simile nome adottivo non lo vedessimo nominato in seguito negli stessi atti della Fraglia ed in quelli di parecchi notaj. Anche il Quadrio ci assicura (*Storia* ec. tom. VII, f. 101) che in un manoscritto da lui veduto, fra parecchi sonetti ve n' era uno di certo poeta Ulisse, così intitolato: *Ulixes pro Andrea Mantegna dicto Squarzono pro quodam Moniali.*

[4] Se Francesco Squarcione non fu il primo pittore del suo tempo, fu senza dubbio il più abile nell' ammaestrare i giovani nell' arte sua, onde fu chiamato il Padre dei Pittori. Egli formò 137 allievi.

[5] Egli aveva percorso l' Italia e la Grecia, ovunque disegnando ciò che di scultura o di dipinto incontrava degno d' essere studiato. Acquistò eziandio varj oggetti d' antichità; ed altri ne fece formare di gesso per averli presso di sè. Arricchito così il proprio studio d' eccellenti esemplari, potette egli gettare nei suoi scolari i primi semi del bello stile che poi condusse l' arte alla perfezione. « Egli è, dice il Lanzi, quasi lo stipite onde si dirama per via del Mantegna la più grande

questi sì falli ed altri modi, imparò assai Andrea nella sua giovanezza. La concorrenza ancora di Marco Zoppo bolognese,[1] e di Dario da Trevisi,[2] e di Niccolò Pizzolo padoano, discepoli del suo adottivo padre e maestro, gli fu di non piccolo aiuto e stimolo all' imparare. Poi, dunque, che ebbe fatta Andrea allora che non aveva più che diciassette anni, la tavola dell' altar maggiore di Santa Sofia di Padova,[3] la

scuola de' Lombardi, e per via di Marco Zoppo la bolognese, ed ha sulla veneta ancora qualche ragione, perciocchè Iacopo Bellini venuto in Padova ad operare, par che in lui si specchiasse.» — * A me pare in parte errata questa osservazione del Lanzi, perchè la scuola lombarda venuta dopo il Mantegna, nulla ritiene della sua maniera, e quella di Bologna non rivela l'influenza dello Zoppo, se non in qualche artista di second' ordine. Questa influenza di Marco io la ravviso piuttosto nei Ferraresi, alcuni de' quali s'avvicinano in modo al suo stile, da doverli tenere allievi od almeno imitatori di lui. Tali sono Francesco Cossa e Lorenzo Costa. Questi però potrebbero aver avuto a maestro Cosimo Tura, detto il *Cosmè*, il quale è anch' egli affatto squarcionesco nel piegare de' panni e nello secche minuzie del segno. Piuttosto potrebbesi sospettare che lo Zoppo trovasse molti imitatori nelle Romagne, ove il fare dello Squarcione si vede assai più diffuso che altrove: ma è da riflettere che colà avea stanza quel valentissimo Melozzo da Forlì, il quale ebbe pennello tutto conforme a quello del Mantegna, da far credere a buon diritto come derivasse anch' egli dalla scuola dello Squarcione.

[1] * Marco Zoppo opera fra il 1468 ed il 1498, e, secondo il Malvasia (*Felsina Pittrice*, Ediz. del 1841, pag. 37) fu allievo di Lippo Dalmasio. Quando per altro ben si guarda alla sua maniera, parmi si veda chiaro come egli si educasse alla scuola dello Squarcione. Questo fatto, asserito anche dal Vasari, acquista maggiore conferma dal modo con cui lo Zoppo poneva il suo nome ne' suoi dipinti. In una tavoletta da lui condotta, che sta nella galleria Manfrin a Venezia, è scritto: *Opera del Zoppo di Squarcione*, volendo così indicare come egli fosse allievo di quel maestro. È una tempera figurante la Vergine col Bambino, intorno a cui scherzano in gaio moresco alcuni Angioletti.

[2] Dario da Treviso non ha lasciato gran nome di se. Scrive il Lanzi che in S. Bernardino di Bassano può vedersi a fronte del Mantegna, e conoscersi quanto gli ceda. — * In San Bernardino di Bassano non vi fu mai nessuna opera del Mantegna. Vero è che il Verci (*Notizie de' Pittori Bassanesi*, Venezia 1775, pag. 23) attribuisce al Mantegna un San Sebastiano ed un San Bassano dipinti sopra l' altare di San Rocco nella citata chiesa; ma dagli intelligenti quell' opera non furono tenute mai come del Mantegna.

[3] * Sotto questa tavola eravi scritto *Andreas Mantinea patavinus ann. septem et decem natus sua manu pinxit* 1448. (Scardeone, *Op. cit.*, f. 372). Tale iscrizione ci fa quindi conoscere come il Mantegna fosse nato nel 1431. — Questo dipinto andò perduto; l' ultima memoria che ne abbiamo trovasi nella *Descrizione delle pubbliche pitture di Padova*, fatta da un anonimo sul finire del secolo XVII, manoscritto ch'era posseduto dal chiarissimo ab. Morelli, custode della Marciana. Ignoriamo il soggetto del citato dipinto; per altro il Magagnò (*Gio. Batista Maganza*), che nelle sue *Rime* in lingua rustica sommamente loda quest' opera, ci dice che vi primeggiava la Vergine. (C. IV, pag. 98, ediz. ven. 1659.)

quale pare fatta da un vecchio ben pratico e non da un giovanetto, fu allogata allo Squarcione la cappella di San Cristofano, che è nella chiesa de' Frati Eremitani di Sant'Agostino in Padoa, la quale egli diede a fare al detto Niccolò Pizzolo ed Andrea.[1] Niccolò vi fece un Dio Padre che siede in maestà, in mezzo ai Dottori della Chiesa; che furono poi tenute non manco buone pitture, che quelle che vi fece Andrea.[2] E nel vero, se Niccolò, che fece poche cose ma tutte buone, si fusse dilettato della pittura quanto fece dell'arme, sarebbe stato eccellente, e forse molto più vivuto che non fece: conciofussechè, stando sempre in sull'armi ed

[1] * Questa cappella, tanto illustre pei dipinti del Pizzolo, del Mantegna e di altri discepoli dello Squarcione, apparteneva alla famiglia degli Ovetari, antica fra le padovane, fino a che l'ultimo superstite d'essa Antonio, la lasciò a Iacopo Leoni con testamento de' 5 gennaio 1443, che ancora conservasi nell'archivio di quest'ultima casa. In tale atto il testatore impone all'erede l'obbligo di ornare la predetta cappella con istorie dei SS. Cristoforo e Iacopo subito dopo la sua morte, e di spendere a tale uopo 700 ducati d'oro (Vedi *la Guida di Padova pegli Scienziati*, 1842, pag. 217 e seg.).

I freschi che l'adornano non furono per altro dipinti se non parecchi anni dopo l'epoca sopra indicata; imperocchè sappiamo che lo Squarcione si sdegnò col Mantegna quando stava colorando la dipinse, perchè si imparentò colla figlia di Iacopo Bellini. È probabile che il Mantegna conoscesse questa giovane solo quando Iacopo coi due figli Giovanni e Gentile erano venuti a Padova ad ornare di pitture la cappella del Gattamelata (adesso del Sacramento) al Santo. Ora dalla iscrizione che stava sotto quelle pitture, adesso distrutte (iscrizione che ci fu conservata dal Padre Polidoro nelle sue *Religiose memorie della chiesa del Santo*) si rileva come i Bellini compissero quest'opera nel 1459, non nel 1409, come dice nelle note all'*Anonimo* il Morelli, seguendo il Padre Polidoro.

Il Vasari poi ci avverte che il Mantegna, mentre *faceva questa cappella*, dipinse anco una *tavola che fu posta in Santa Iustina all'altar di San Luca*. Ora questa tavola fu condotta, come provasi in seguito (Vedi nota 2, pag. 165), fra gli anni 1453 e 1454. Da tutti questi fatti può quindi dedursi che il Mantegna dipingesse nella cappella degli Eremitani fra gli anni 1453 e 1459.

[2] * Il fresco del Pizzolo, posto dietro l'altare di questa cappella, rappresenta la Vergine Assunta in cielo, circondata da molti Angioletti. Al piano stanno gli Apostoli, nella volta il Dio Padre accerchiato anch'esso da Angeli. Le figure degli Apostoli sono danneggiate per modo, che alcune sparirono dal tutto; il resto è bastevolmente conservato. — Lo stile di tutta l'opera s'accosta di molto al primo fare del Mantegna, sennonchè la proporzione delle figure è alquanto più lunga di quella soleva tenere Andrea, e nelle pieghe vi sono angoli più aspri, ed un girare più artificioso. Questo pregevole dipinto fu assai male inciso da Francesco Novelli sopra un pessimo disegno di certo Luca Brida, misero imbrattatele dell'ultimo secolo. Codesta stampa dovea servire per la *Padova Pittrice*, libro promesso per tant'anni dal fu ab. Francesconi, e mai neppure cominciato a scrivere

avendo molti nimici, fu un giorno, che tornava da lavorare, affrontato e morto a tradimento. Non lasciò altre opere, che io sappia, Niccolò, se non un altro Dio Padre nella cappella di Urbano Perfetto.[1]

Andrea, dunque, rimaso solo, fece nella detta cappella i quattro Vangelisti, che furono tenuti molto belli.[2] Per questa ed altre opere cominciando Andrea a essere in grande aspettazione, ed a sperarsi che dovesse riuscire quello che riuscì, tenne modo Iacopo Bellino, pittore viniziano, padre di Gentile e di Giovanni e concorrente dello Squarcione, che esso Andrea tolse per moglie una sua figliuola e sorella di Gentile.[3] La qual cosa sentendo lo Squarcione, si sdegnò di maniera con Andrea, che furono poi sempre nimici; e quanto lo Squarcione per l'addietro aveva sempre lodate le cose d'Andrea, altrettanto da indi in poi le biasimò sempre pubblicamente: e sopra tutto biasimò senza rispetto le pitture che Andrea aveva fatte nella detta cappella di San Cristofano; dicendo che non erano cosa buona, perchè aveva nel farle imitato le cose di marmo antiche, dalle quali non si può imparare la pittura perfettamente; perciocchè i sassi hanno sempre la durezza con esso loro, e non mai quella tenera dolcezza che hanno le carni e le cose

[1] * Qui il Vasari ripete un errore già uscitogli dalla penna anche nella Vita di Vittore Carpaccio, parlando delle opere del Guariento. Invece di dire *nella cappella del Prefetto Urbano*, cioè della città, scrisse di *Urbano Perfetto*, quasi fosse un nome proprio. Simile svarione gli venne di certo da storta interpretazione del latino, giacchè avendo cavate le notizie del Guariento, come quelle del Pizzolo, dalla citata lettera latina di Girolamo Campagnola, tradusse *Prefectus Urbanus*, nel modo sopra indicato. La pittura qui accennata dal Vasari andò distrutta quando quella cappella venne atterrata.

Un misero avanzo d'altro lavoro del Pizzolo vedevasi, anni sono, sulla facciata di una casa che formava angolo vicino alla piazza de' frutti in Padova. Ravvisavansi a mala pena i resti di due spartimenti istoriati. Nei capitelli di due pilastri dipinti leggevasi *Opus Nicolati*. Il tempo avea fatto tali guasti a quest'opera, che non era più possibile ravvisare intera nessuna figura: non fu quindi grave danno all'arte l'atterrare quell'intonaco.

[2] Gli Evangelisti son dipinti nel cielo della Cappella.

[3] * Dal testamento del Mantegna, 1 marzo 1504, si rileva ch'ella avea nome Nicolosia. Premorì al marito, giacchè nel detto testamento egli vuole che sia celebrato un anniversario per l'anima di lei nella cappella di Sant'Andrea di Mantova, fondata dallo stesso Mantegna.

naturali, che si piegano e fanno diversi movimenti; aggiugnendo che Andrea arebbe fatto molto meglio quelle figure, e sarebbono state più perfette, se avesse fattole di color di marmo, e non di que' tanti colori; perciocchè non avevano quelle pitture somiglianza di vivi, ma di statue antiche di marmo o d'altre cose simili. Queste cotali reprensioni punsero l'animo d'Andrea: ma dall'altro canto gli furono di molto giovamento; perchè, conoscendo che egli diceva in gran parte il vero, si diede a ritrarre persone vive; e vi fece tanto acquisto, che in una storia che in detta cappella gli restava a fare, mostrò che sapeva non meno cavare il buono delle cose vive e naturali, che di quelle fatte dall'arte.[1] Ma con tutto ciò ebbe sempre opinione Andrea, che le buone statue antiche fussino più perfette e avessino più belle parti, che non mostra il naturale; attesochè quelli eccellenti maestri, secondo che e' giudicava e gli pareva vedere in quelle statue, aveano da molte persone vive cavato tutta la perfezione della natura, la quale di rado in un corpo solo accozza ed accompagna insieme tutta la bellezza; onde è ne-

[1] I sei spartimenti, posti a sinistra di chi entra in questa cappella, rappresentano azioni della vita di San Giacomo. I quattro inferiori sono incontestabilmente del Mantegna: avrei qualche dubbio sui due superiori, i quali s'accostano di molto alla maniera di Marco Zoppo. Quelli che senza contrasto appartengono ad Andrea meritano molta ammirazione per corretto disegno e per la dottrina della prospettiva; pure manifestano certa secchezza di contorni ed un fare col modellato sulle statue, che ben giustificano i rimproveri de' quali, al dire de' biografi, lo caricava lo Squarcione. Fatto è, che di tali rimproveri pare facesse gran tesoro il Mantegna; perchè negli altri due spartimenti dirimpetto a questi, nei quali è espresso il martirio di San Cristoforo, migliorò d'assai la maniera, anzi la mutò interamente, essendosi dato alla più scrupolosa imitazione del naturale, e tentando emulare le maniere di Gentile Bellini. Quando il Mantegna dipingeva queste due preziose storie tanto avea l'animo volto ad imitare il vero, che in esse foggiò l'armature e gli abiti secondo i costumi de' tempi suoi, mentre nell'altro al lato opposto avea con molto scrupolo riprodotti gli abbigliamenti di Roma antica.

Queste due belle opere vanno ogni dì più guastandosi pel salso de' muri, e perciò il Comune di Padova ne allogava al valente artista signor Gazzotto una copia grande quanto l'originale, ch'egli va conducendo con molta fedeltà ed intelligenza. Parecchi di questi spartimenti del Mantegna furono più volte incisi, ma sempre goffamente. Le quattro storie superiori a queste di San Cristoforo, e tratte anch'esse dalla vita dello stesso Santo, sono opere mediocri di Ansuino da Forlì e di un Buono, ei ignora se ferrarese o bolognese, squarcioneschi entrambi, ma di povero ingegno.

cessario pigliarne da uno una parte e da un altro un' altra: ed oltre a questo, gli parevano le statue più terminate e più tocche in su' muscoli, vene, nervi ed altre particelle, le quali il naturale, coprendo con la tenerezza e morbidezza della carne certe crudezze, mostra talvolta meno; se già non fosse un qualche corpo d'un vecchio o di molto estenuato, i quali corpi però sono per altri rispetti dagli artefici fuggiti. E si conosce di questa opinione essersi molto compiaciuto nell' opere sue; nelle quali si vede in vero la maniera un pochetto tagliente, e che tira talvolta più alla pietra che alla carne viva. Comunque sia, in questa ultima storia, la quale piacque infinitamente,[1] ritrasse Andrea lo Squarcione in una figuraccia corpacciuta, con una lancia e con una spada in mano.[2] Vi ritrasse similmente Noferi di messer Palla Strozzi, fiorentino;[3] messer Girolamo dalla Valle, medico eccellentissimo;[4] messer Bonifazio Fuzimeliga, dottor di leggi;[5] Niccolò, orefice di Papa Innocenzio VIII, e Baldassarre da Leccio, suoi amicissimi; i quali tutti fece vestiti d'arme bianche brunite e splendide come le vere sono, e certo con bella maniera. Vi ritrasse anco messer Bonramino[6] cavaliere, e un certo vescovo d'Ungheria, uomo sciocco affatto, il quale andava tutto giorno per Roma vagabondo, e poi la notte si riduceva a dormire come le bestie per le stalle. Vi ritrasse anco

[1] * La storia a cui accenna il Vasari è quella che in due spartimenti presenta il martirio di San Cristoforo (V. nota 1, pag. 163)

[2] * Questo ritratto io feci incidere a bulino pel citato mio Opuscolo: *Francesco Squarcione, studi ec.*

[3] * Noferi (corrotto d'Onofrio) era figlio a quel Palla Strozzi fiorentino che passò gli ultimi suoi anni in Padova, ove rifuggì quando venne esiliato dalla patria.

[4] * Girolamo dalla Valle era professore di medicina nella Università di Padova, e fu a' suoi tempi celebrato come oratore e poeta latino. Secondo lo Scardeone (fol. 239) fioriva nel 1443, e scrisse della Passione di Cristo.

[5] * E senza dubbio errato il nome, e deve dir *Frigimelica*. Bonifazio qui nominato era gentiluomo padovano e dottor di leggi, ed apparteneva ad una delle più agiate famiglie di Padova, estinta sullo scorcio del passato secolo.

[6] * Anche qui credo errato il nome, e penso debba dir *Borromeo*, cavaliere padovano che viveva in Padova a' tempi del Mantegna, ed usciva da un ramo della famiglia Borromeo, da secoli già trapiantato in quest' ultima città. Forse è quell'Antonio cavaliere, ch'era dottissimo in legge ed in altre scienze, ma in particolare valse nella Teologia, su cui scrisse molte opere. Morì nel 1509. (Vedi Scard., fol. 185.)

Marsilio Pazzo, nella persona del carnefice che taglia la testa a Sant'Iacopo, a similmente sè stesso.[1] Insomma, questa opera gli acquistò, per la bontà sua, nome grandissimo.

Dipinse anco, mentre faceva questa cappella, un tavola che fu posta in Santa Iustina, all'altar di San Luca:[2] e dopo lavorò a fresco l'arco che è sopra la porta di Sant'Antonino, dove scrisse il nome suo.[3] Fece in Verona una tavola per

[1] Secondo lo Scardeone, il pittore ritrasse sè stesso in quel giovane sol dato con asta in mano che sta vicino al San Cristoforo legato all'albero. Quel corpacciuto con celata in testa e con sarcotto verde che gli è dappresso, al dire dello Scardeone, è l'effigie dello Squarcione già ricordato sopra.

[2] Non è una tavola, ma un'ancona in più spartimenti, la quale allogata al nostro pittore dai monaci di Santa Giustina nel 1453, era destinata per l'altare di San Luca in quella chiesa. Quando i Francesi, nel 1797, la tolsero per darla alla Pinacoteca di Milano ove ancora s'ammira, non era più sul predetto altare, ma nelle stanze del priore. — L'opera è divisa in due ordini: il superiore porta nel mezzo un *Ecce Homo*, ed ai fianchi di lui la Vergine e San Giovanni in adorazione. Ai lati stanno, due per parte, quattro santi in mezza figura, e sono San Daniele, San Girolamo, Sant'Agostino, e San Sebastiano. Nell'ordine inferiore è posto, nel mezzo, in maggiori dimensioni di tutte le altre figure, non già San Marco, come dissero le Guide e gli scrittori d'arte, ma sì bene San Luca, al cui altare doveva essere collocata l'ancona. Ai lati, Santa Teresa, San Prosdocimo, Sant'Antonio abate, e Santa Giustina, figure intere.

Il Moschini pubblicò nel più volte citato suo libro (*Vicende della Pittura*, ec. pag. 34) il contratto originale con cui il Mantegna si obbliga verso il monastero di Santa Giustina di compierla pel prezzo di *ducenti cinquanta doro venetiani* la sopra descritta ancona. Da quell'atto rilevasi che in più tempi fu pagata, perchè di certo con molta lentezza procedeva innanzi. La prima data di quel contratto è del 10 agosto 1453, l'ultima del 18 novembre 1454; ne viene argomento manifestissimo che l'opera del pennello fosse finita. Quando anche per altra mancasse la prova irrefragabile di queste dugiunte sperbe, assai stanno già impressa nel dipinto stesso, il quale appalesa evidentissima differenza di stile; differenze che non potevano non manifestarsi sensibilissime in un artista, il quale, contando allora ventidue anni, mirava a sempre più perfezionarsi nell'arte. Infatti le tre figure del Cristo, della Vergine e del San Giovanni tanto si mostrano secche, da parer quasi lavoro dello Squarcione; mentre, per lo contrario, le quattro mezze figure dei Santi hanno un fare più libero e maniera men rigida. S'appalesa poi ancor più sicuro il pennello dell'artefice nei quattro Santi dell'ordine inferiore. Ma ove si manifesta sommo, è nell'Evangelista, collocato nel mezzo del l'ancona, il quale, a parer mio, deve essere stato compiuto l'ultimo.

[3] L'epigrafe ora sta il nome del Mantegna è la seguente: *Andreas Mantegna optumo favente numine perfecit* anno 1452. Leggesi sulla fascia inferiore della lunetta, ed ora va coperta da una tavoletta di legno. Io voglio sperare che quest'iscrizione la ponessero piuttosto i frati che non il pittore, giacchè quell'*optumo* pare d'un orgoglio incomportabile in tutti, e più in un giovane di vent'un anno. — Questo fresco fu ritocco, qua e là e con molta tavissima, dal pittore Francesco Zannoni, morto in Padova nel 1782.

l'altare di San Cristofano e di Sant'Antonio;[1] ed al canto della piazza della Paglia fece alcune figure.[2] In Santa Maria in Organo, ai Frati di Monte Oliveto, fece la tavola dell'altar maggiore, che è bellissima;[3] e similmente quella di San Zeno:[4] e fra l'altre cose, stando in Verona, lavorò e

[1] * S'ignora la sorte di questo dipinto; tanto più che il Vasari non indica nè in qual chiesa di Verona si trovasse, nè qual ne fosse il soggetto.

[2] * Non vi fu mai, ch'io sappia, in Verona questa piazza della Paglia; ci bene le Guide e gli scrittori delle arti veronesi, attribuiscono al Mantegna parecchi freschi, che in parte ancora conservati, veggonsi sulle muraglie di alcune case ed altri luoghi della città. Sugli intonachi esterni d'una, posta vicino alla porta dei Borsari, la quale appartenne un tempo al pittore Niccolò Giolfino, stanno gli avanzi di due storie tanto danneggiate da non potersene più ravvisare la rappresentazione. Nello spartimento a sinistra di chi guarda rimane ancora un cavallo in atto di lanciarsi al galoppo, scorto ardito, ma disegnato con molta maestria. La maniera s'accosta a quella del Mantegna.

Il Ridolfi e il Dal Pozzo dicono di lui le pitture, or molto guaste, che coprono i muri esterni di una casa nella Pescheria del Lago. La parte men danneggiata sono i chiaroscuri in cui l'artefice rappresentò statue equestri. Nei pilastrini che dividono gli spartimenti rimasero ancora visibili alcune teste vigorosamente colorite e gli ornamenti elegantissimi alla maniera lombardesca. Più d'ogni altra cosa è conservato un combattimento di Tritoni a chiaroscuro nel fregio. Anche da questi avanzi puossi facilmente indovinare la mano sicura del nostro pittore. Non così nei freschi a terretta gialla posti sullo esterno di una casa nel vicolo detto di San Marco, casa che fu dei Leonardi ed ora appartiene ai Trevisani. Il Dal Pozzo, che li descrive (*Vite dei Pittori Veronesi*), ce li dà per opere del Mantegna; ma io non so ravvisarci la squisita correzione del suo disegno. Rappresentano Sacrifizj, Caccie, Battaglie, e Trionfi romani.

Le Guide di Verona dicono di Andrea anche un avanzo di chiaroscuro a fresco che vedesi sulla facciata della casa che fu de' Sambonifacj, ed ora è dei signori Tedeschi, in via della Scala; ma parmi evidente che quest'opera appartenga invece ad un imitatore del Mantegna, e non abilissimo.

Tutti gli scrittori delle arti veronesi affermano come del Mantegna anche un Gesù bambino a fresco di grandezza naturale, che sino a qualche anno fa vedevasi nel chiostro di San Zeno maggiore. Ora è perito, essendo per l'umido caduto l'intonaco. Credo ce ne sia una incisione a contorni, che doveva far parte della citata opera del Francesconi, *Padova pittrice*.

[3] * Alcuni credono che questa tavola sia quella stessa ora posseduta dalla famiglia Trivulzi di Milano, di cui parlerò nel *Commentario*; ma l'anno 1497 che sta scritto in essa non si accorda con l'epoca in cui il Mantegna lavorava in Verona (V. Moschini, *Op. cit.* p. 39). Il Dal Pozzo (*Vite de' Pitt. Ver.*, Verona 1718, pag. 247) dice che in Santa Maria in Organo nella terza cappella eravi a' suoi tempi una tavola del Mantegna esprimente la Vergine in trono in mezzo a San Bartolommeo e San Zeno, e sotto tre Angioletti in atto di suonare e cantare; ma che il Vasari, nella Vita di Fra Giocondo, la dice di Girolamo dai Libri.

[4] * La tavola, o meglio l'ancona dell'altar maggiore di San Zeno, fu, come tanti altri insigni dipinti italiani, portata dai Francesi a Parigi nel 1797, e resti-

mandò in diversi luoghi; e n'ebbe uno abate della Badia di Fiesoli, suo amico e parente, un quadro nel quale è una Nostra Donna dal mezzo in su, col Figliuolo in collo, ed alcune teste d'Angeli che cantano, fatti con grazia mirabile; il qual quadro è oggi nella libreria di quel luogo, e fu tenuta allora e sempre poi come cosa rara.[1] E perchè aveva mentre dimorò in Mantoa, fatto gran servitù con Lodovico Gonzaga marchese; quel signore, che sempre stimò assai e favorì la virtù d'Andrea,[2] gli fece dipignere nel castello di Mantoa,

tutta nel 1814 al suo sito antico. Tornarono i soli tre spartimenti superiori, e con tale tasselo un impiastro di velature e di olj cotti, che ne andò offuscata gran parte della originale bellezza. Lo spartimento del mezzo rappresenta la Vergine in trono, attorniata da Angioletti. I due laterali offrono Santi e Sante che fanno corteggio a N. S. L'architettura del campo è combinata in modo, da esser comune a tutti e tre gli spartimenti, ed offre una specie di cortile a pilastri isolati ornatissimi che reggono un cornicione, nel cui fregio sono dipinti a chiaroscuro, simulante un bassorilievo, graziosi putti alla maniera di Donatello. Il gradino di questa ancona che rappresentava la Preghiera al giardino degli Olivi, Cristo crocifisso fra i ladroni e la Resurrezione, rimase, a quello che pare, in Parigi, ma non è per altro al Louvre, a meno che non ne fosse un pezzo quella Crocefissione piccola che adesso ammirasi in quel celebre Museo.

Prima che fosse portata in Francia, fu incisa molto inesattamente a contorni da Gaetano Mazza. Ne fece anche cavare una copia a olio il signor Benedetto del Bene, letterato veronese, la quale, io credo, si conserva ancora presso la famiglia di lui.

[1] * Questo quadro andò smarrito. Potrebbe darsi fosse quello stesso che il Ridolfi (*Vita del Mantegna*) ci narra fosse a' suoi dì presso lo stampatore Bernardo Giunti in Firenze, e che portava in mezze figure la Vergine col Bambino ed alcuni Santi; ma neppur di questo sappiamo che sia avvenuto. (Vedi *Commentario*.) — Non è improbabile che il Mantegna stringesse amicizia coll'Abate della Badia di Fiesole quando venne in Firenze, la qual cosa accadde senza dubbio nell'anno 1466, come appare da una lettera dell'Aldobrandini a Lodovico Gonzaga de' 5 luglio di quell'anno, che esiste inedita nell'archivio segreto di Mantova. E poi del pari probabile che questo abate fosse il celebre oratore sacro Matteo Bosso, che appunto sotto Lorenzo il Magnifico coprì quella dignità nella predetta Badia. (Vedi Poliziano, *De veris ac salutaribus animi gaudiis*. Firenze 1491.) Il Bosso, come si rileva dagli stessi suoi scritti, era amicissimo del Mantegna, il quale gli fece il ritratto quando il dotto scrittore si portò in Padova a leggere in quella Università.

[2] * Lodovico Gonzaga, che tolse ai suoi stipendj il Mantegna, e che fu il terzo di questo nome ch'avesse signoria in Mantova, acquistò fama di valoroso capitano, e di prudente reggitore dello stato; promosse i buoni studj, introdusse il primo in Mantova l'arte tipografica, e pose sua gloria a circondarsi di molti fra gli uomini d'ingegno che allora andavano girovaghi per le corti d'Italia, a permutare basse adulazioni coll'oro dei principi. Egli accolse quel sommo grecista del Guarino, e quel dotto pedante del Filelfo; e s'ebbe gli incensi anche da

per la cappella, una tavoletta, nella quale sono storie di figure non molto grandi, ma bellissime.[1] Nel medesimo luogo sono molte figure, che scortano al di sotto in su, grandemente lodate; perchè sebbene ebbe il modo del panneggiare crudetto e sottile, e la maniera alquanto secca, vi si vede nondimeno ogni cosa fatta con molto artifizio e dili-

Leon Batista Alberti, che in Mantova, come ognuno sa, alzò la chiesa di Sant'Andrea. Il Mantegna stava senza dubbio a quella corte nell'anno 1468, perchè nei Registri dell'Archivio secreto di Mantova è notato come in quell'epoca egli fosse *salariato a Lire 75 il mese, dopo Michele di Pavia.* Il principe gli fe' poi dono di un fondo vicino alla chiesa di S. Sebastiano, affinchè potesse fabbricarvi su una casa: e in fatti in un angolo di quella si legge *Super fundo a Do. L. Prin. op. dono dato An. C. 1476 And. Mantinea hæc fecit fundamenta XV. Kal. Nov.* Il Ridolfi (*Vita del Mantegna*) racconta che il Mantegna avea tutta dipinta a fresco la predetta casa, ma che i Tedeschi nel memorabile sacco di Mantova del 1630, mandarono a male quelle pitture.

[1] * Questo dipinto, accennato tanto indeterminatamente dal Vasari, potrebbe essere il trittico che ora forma non ultimo ornamento nella tribuna della Galleria di Firenze. Il fu direttore di quella, cav. Tommaso Puccini, in una sua lettera al Pob. Lucsi, da Firenze, degli 8 giugno 1804, lettera che ora sta presso di me, dice che i tre spartimenti componenti il trittico predetto, *sono antichissimi nella Galleria, come dai vecchi inventarj risulta;* ed aggiunge tener egli opinione, *che sieno acquistati dalla casa Gonzaga nel tempo stesso che si acquistarono le antiche medaglie in oro incorporate poi nel medagliere mediceo, e contraddistinte da una medaglia con aquila.* — La parte di mezzo di quest'opera, mirabile per colore e per diligenza squisita di sapiente pennello, rappresenta l'Adorazione de' Magi, composizione pomposa per numero di figure, per ricchezza di vesti, e per infiniti accessorj, tanto sottilmente condotti, che paiono opera di miniatore. La storia a destra figura la Circoncisione; ed è osservabile soprattutto per le architetture del campo, elegante, gaie, e tirate con rara perizia. La storia a sinistra presenta l'Ascensione di Gesù Cristo. Il vedere in questo trittico la proporzione delle figure tenute un po' più lunga di quello non fosse solito fare il Mantegna, le estremità meno forse delle sue corrette, alcuni degli Apostoli molto simili a quelli del Pizzolo agli Eremitani di Padova, altravolta, mi condusse nel sospetto che il dipinto su cui è discorso fosse fatica bellissima di quest' ultimo artista. Però con più attenzione confrontando ogni parte con altre opere indubbie del Mantegna, mi convinsi essere questo trittico di sua mano, ed averlo condotto con quella maniera di convenzione ch' egli spesso adottò, specialmente quando si metteva in animo di imitare le svelte eleganze dei marmi antichi.

Di una parte di mezzo del dipinto, cioè della Adorazione de' Magi, abbiamo un' incisione senza dubbio del Mantegna. Non v' ha di terminato se non la Vergine col Putto, i Cherubini che le fanno corona, e quella parte di campo che fa fondo alle dette figure; il resto non è che contornato. Potrebbe forse il Mantegna non averla finita, perchè sorpreso dalla morte. In tal caso andrebbe guardata come l'ultima delle sue incisioni. (Vedi il *Commentario*, pag. 200.) — Tutto questo trittico vedesi inciso a contorni nel tom. II della Serie Prima della *Galleria di Firenze illustrata*, Tav. 77 e seg.

genza.[1] Al medesimo marchese dipinse, nel palazzo di San Sebastiano in Mantoa, in una sala, il trionfo di Cesare;

[1] * Il luogo qui accennato dal Vasari è quella vasta stanza del Castello, che il Ridolfi chiama *la Camera degli sposi*, e che ora serve di archivio notarile. I vasti freschi delle pareti e del soffitto, tuttochè soffrissero molti danni e pel ricordato sacco di Mantova, e per la lunga dimora che nell' ultime guerre tennero o Tedeschi o Francesi in quella stanza, pure pajono ancora molti pezzi benissimo conservati.—Nel primo spartimento a sinistra dell'angusta porta per cui adesso si entra colà, stanno dipinti, in grandezza forse un po' eccedente il vero, alcuni servi colle assise Gonzaga, i quali tengono al guinzaglio parecchi cani ed un cavallo, forse quello ch' era solito montare il marchese Lodovico. Le teste di que' servi e le mani son colorite con una verità impareggiabile, e gli animali con una rara finitezza. Dopo questo dipinto viene una vasta porta che introduce ora nei varj uffici notarili, ed un tempo negli appartamenti de' principi di Mantova. Sovra questa il pittore atteggiò in varie movenze nove putti che reggono la seguente iscrizione:

Ill. Ludovico II M. M.
Principi Optimo ac fide
invictissimo
Et Ill. Barbaræ ejus
Conjugi mulierum glor.
Incomparabili
Suus Andreas Mantinea Patavus
opus hoc tenue
ad eorum decus absolvit.
anno MCCCC LXXIIII

Lo spartimento al di là della porta è uguale in dimensioni all' altro descritto, e ci porge il marchese Lodovico che va incontro al cardinale Francesco suo figlio, proveniente da Roma. Il marchese è circondato da tutti gli altri suoi figli vestiti alla foggia del tempo, e le teste manifestano una accurata ricerca d' ogni accidente del vero, gli accessorj sono trattati colla più grande squisitezza. Il campo ci mostra in lontano la città di Roma. Questo fresco fu fatto disegnare ed incidere dal Litta per la sua insigne opera le *Famiglie celebri d' Italia*.

Il fresco nella parete vicina, se meno degli altri ebbe a soffrire le ingiurie dei soldati, patì però molto dal tempo, giacchè è tanto annerito, che a male pena se ne distinguono tutte le figure. Anche questo, come il precedente, può dirsi un quadro di ritratti di famiglia. Alla sinistra di chi osserva è il marchese Lodovico vestito di sfarzoso broccato, che seduto sopra rozza sedia a bracciuoli, pare stia dando ordini ad un suo cortigiano. Nel mezzo del dipinto scorgesi, egualmente seduta, la moglie del Gonzaga, Barbara di Brandeburgo, ricoperta pur essa di splendide vesti. La circondano alcuni de' figli suoi, fra' quali spicca una bambina con una mela in mano. Varie persone d' ambo i sessi addette alla corte fanno corona ai loro signori. La bella figura al lato destro del dipinto mi pare ricordi i lineamenti del Mantegna, e potrebbe essere forse il suo ritratto.

È molto annerito anche l' ultimo spartimento nella stessa parete. Rappresenta, se non mi inganno, il marchese Lodovico che si riconcilia col figlio Federico. Raccontano le storie mantovane che sapendolo il padre pazzamente innamorato di

che è la miglior cosa che lavorasse mai. In questa opera si vede con ordine bellissimo situato nel trionfo la bellezza e l'ornamento del carro, colui che vitupera il trionfante, i parenti, i profumi, gl' incensi, i sacrifizi, i sacerdoti, i tori pel sacrificio coronati, e' prigioni, le prede fatte da' soldati, l'ordinanza delle squadre, i liofanti, le spoglie, le vittorie, e le città e le rôcche in vari carri contraffatte, con una infinità di trofei in sull' aste, e varie armi per testa e per indosso, acconciature, ornamenti e vasi infiniti; e tra la moltitudine degli spettatori, una donna che ha per la mano un putto, al qual essendosi fitto una spina in un piè, lo mostra egli piangendo alla madre con modo grazioso e molto naturale.[1] Costui, come potrei aver accennato altrove, ebbe

una plebea, voleva ad ogni costo condurla a nozze più illustri. Federico, non potendo consentire a tale sagrifizio, fuggì dalla casa paterna e riparò in Napoli. Sua madre Barbara non sopportando di aver lontano da lei il figlio forse più degli altri caramente diletto, a tanto pregò il marito, che questi, attutata la collera, accolse di nuovo il fuggiasco fra le sue braccia. Un tale punto volle, a mio credere, esprimere il Mantegna effigiando Lodovico, il quale stende la braccia verso del giovane che gli si fa incontro salendo alcuni gradini.

Nel soffitto di questa stanza veggonsi dipinti intorno ad un circolo parecchi puttini variamente atteggiati in arditissimi scorti.

Stando alle iscrizione sopra riportata, questi freschi sarebbero stati compiuti nel 1474; ma da una lettera inedita di Lodovico Gonzaga vescovo di Mantova, e figlio dell' allora regnante, al Cardinale della Rovere, in data 25 febbraio 1484, rileviamo come in tal epoca il Mantegna lavorasse ancora nelle predette stanze. È per questa cagione che il vescovo scusa il di lui padre marchese Lodovico se non può mandare il Mantegna a compiacere i desiderj del cardinale.

Tutti i ricordati spartimenti delle pareti, furono, anni sono, disegnati in litografia a gran foglio dal pittore Antoldi di Mantova.

[1] *Il Trionfo di Cesare nel palazzo di San Sebastiano fu senza dubbio cominciato dal Mantegna prima ch' egli andasse a Roma, vale a dire prima del 10 giugno 1488, perchè vi è una lettera del marchese Francesco ad Andrea, de' 23 febbraio 1489 (Vedi *Lett. Pitt.* tom. VIII, pag. 27), nella quale lo eccita a finire *li Trionfi, quali, come voi dite, è cosa degna, e noi volontieri li vedressimo finiti*. Anzi è da credere che prima dell' andata di Andrea a Roma quelli fossero molto avanzati, imperocchè in una precedente lettera del Mantegna al marchese Francesco, de' 31 gennaio 1489 (Vedi *Lett. Pitt.* To. VIII, pag. 25), il pittore raccomanda i suoi Trionfi, *e che se faci fare qualche riparo alle finestre che non se guastino, perchè in verità non me ne vergogno di averli fatti*. Si inganna dunque il Rosini quando dice che, tornato il Mantegna a Mantova nel settembre del 1490, *poco dopo pose mano al trionfo di Cesare in nove quadri*. (*Stor. della Pitt. Ital.* tom. III, pag. 256.)

Al suo ritorno da Roma Andrea lavorò di certo in quei Trionfi, ma solo per

in questa istoria una bella e buona avvertenza; che avendo situato il piano, dove posavano le figure, più alto che la veduta dell' occhio, fermò i piedi dinanzi in sul primo profilo e linea del piano, facendo sfuggire gli altri più a dentro di mano in mano, e perder della veduta de' piedi e gambe, quanto richiedeva la ragione della veduta; e così delle spoglie, vasi ed altri istrumenti ed ornamenti fece veder sola la parte di sotto e perder quella di sopra, come di ragione di prospettiva si conveniva di fare: e questo medesimo osservò con gran diligenza ancora Andrea degl' Impiccati nel Cenacolo che è nel refettorio di Santa Maria Nuova. [1] Onde

compariva a ciò si rileva da un decreto del 4 febbraio 1492, con cui il marchese Federico concede duecento *biolche* di terreno al Mantegna, perchè lavoro *in sacello et camera nostræ arcis*, e perchè *modo Julii Cesaris Triumphum nobis pingit.*

Quest' opera tanto famosa è a chiaroscuro a tempere sulla tela (non sul cartone come scrissero molti), e le figure appariscono un po' minori del vero. Avvi una lettera di Bernardino Ghisulfo, da' 16 luglio 1461, scritta al marchese Francesco Gonzaga, nella quale si dice che i pittori Tondo e Francesco avrabbero commciati pel solaio della Loggia del Palazzo di Marmirolo la pittura dei Trionfi; *li quali o lor ghe par farli suso la tela, secondo ha facto messer Andrea Mantegna*. (Vedi Gaye, *Carteggio inedito*, I, 309.) Ogni tela ha circa nove piedi tanto in altezza quanto in larghezza. Facilmente quindi i Tedeschi riuscirono a portare fuor di Mantova questo lavoro, quando nel ricordato anno 1630 la saccheggiarono. Poco dopo, fu posto alla pubblica asta insieme ad altre opere del Mantegna pur da Mantova provenienti, e comperollo Carlo I d' Inghilterra. Allorchè poi il Parlamento decretò che fosse fatto un incanto della Galleria di quell'infelice principe, i Trionfi furono venduti pel prezzo di mille lire sterline; ma li racquistò Carlo II, e li dispose intorno ad una sala del palazzo d' Hampton-Court presso Londra, ove ancora si vedono, a guisa di fregio. Il tempo ed i molti trasporti recarono gravi danni a questi celebri chiaroscuri, ma più forse ne arrecò il ristauro che, regnando Guglielmo III, vi eseguì certo pittore Laguerre, il quale fece scorrere il suo inesperto pennello su tutta l'opera. (Vedi *London and Middlesex*, tom. X, pag. 5, e Waagen, *Kunstwerke und Künstler in England*. Berlino 1837. — Parte I, pag. 382 e seg.)

Questi Trionfi furono in parte intagliati dallo stesso Mantegna. (Vedi *Commentario*, pag. 209, 210.) Vennero in seguito riprodotti in grandi intagli in legno da Andrea Andreani mantovano nel 1599, che dedicò il lavoro al principe di Mantova. Sulle stampe di lui, Roberto Van-Anden Aert di Gand fece una nuova incisione in rame, pubblicata in Roma nel 1692 da Domenico de' Rossi. C. Huyberts, traendone i disegni probabilmente dall'originale, incise di nuovo questi Trionfi per la splendida edizione dei Commentarj di Cesare fatta a Londra nel 1712 da Samuele Clarke. Questi rami dell'Huyberts, ritoccati dipoi, servirono per la traduzione dei Commentarj di Cesare condotta da Guglielmo Duncan, e pubblicata in Londra nel 1753.

[1] *Vedi la Vita d'Andrea del Castagno a pag. 144 del Vol. IV di questa edi-

si vede, che in quella età questi valenti uomini andarono sottilmente investigando e con grande studio imitando la vera proprietà delle cose naturali. E per dirlo in una parola, non potrebbe tutta questa opera esser nè più bella nè lavorata meglio: onde se il marchese amava prima Andrea, l'amò poi sempre ed onorò molto maggiormente. E, che è più, egli ne venne in tal fama, che Papa Innocenzio VIII, udita l'eccellenza di costui nella pittura e l'altre buone qualità di che era maravigliosamente dotato, mandò per lui, acciocchè egli, essendo finita di fabbricare la muraglia di Belvedere, siccome faceva fare a molti altri, l'adornasse delle sue pitture.

Andato dunque a Roma con molto esser favorito e raccomandato dal marchese, che per maggiormente onorarlo lo fece cavaliere,[1] fu ricevuto amorevolmente da quel pontefice, e datagli subito a fare una piccola cappella che è in detto luogo; la quale con diligenza e con amore lavorò così minutamente, che e la volta e le mura paiono piuttosto cosa miniata che dipintura: e le maggiori figure che vi sieno, sono sopra l'altare, le quali egli fece in fresco come l'altre; e sono San Giovanni che battezza Cristo, ed intorno sono popoli che spogliandosi fanno segno di volersi battezzare. E fra gli altri vi è uno, che volendosi cavare una calza appiccata per il sudore alla gamba, se la cava a rovescio, attraversandola all'altro stinco con tanta forza e disagio, che l'una e l'altro gli appare manifestamente nel viso; la qual cosa capricciosa recò a chi la vide in que' tempi maraviglia.[2] Dicesi che il detto papa, per le molte occupazioni

zione. Anche il Mantegna compose e dimostrò regole di prospettiva, e ne scrisse un libro citato dal Lomazzo. Quest'avvertenza, detta *bella* e *buona* dal Vasari, ma di uno sgradevole effetto nei dipinti, il Mantegna la usò anche nelle due storie inferiori di Sant'Jacopo alla cappella degli Eremitani di Padova sopra descritta, e nella tavola posseduta dal march. Trivulzi a Milano.

[1] * Pare che fosse fatto cavaliere prima di portarsi a Roma, perchè in un breve di Innocenzo VIII al marchese *Francesco* Gonzaga, 6 settembre 1490, il Mantegna è chiamato *eques mantuanus*; e nella epigrafe posta sotto le pitture della cappelletta d'Innocenzo a Roma, stava scritto *Andreas Mantinea Civis Patavinus eques auratæ militiæ pinxit*.

[2] * Pio VI, a fine d'ingrandire il Museo Vaticano col braccio nuovo, volle at-

che aveva, non dava così spesso danari al Mantegna, come egli arebbe avuto bisogno; [1] e che perciò nel dipignere in quel lavoro alcune Virtù di terretta, fra l'altre vi fece la Discrezione. Onde andato un giorno il papa a vedere l'opra, dimandò Andrea che figura fusse quella; a che rispose Andrea: ell'è la Discrezione. Soggiunse il pontefice: se tu vuoi che ella sia bene accompagnata, falle accanto la Pacienza. Intese il dipintore quello che perciò voleva dire il Santo Padre, e mai più fece motto. Finita l'opera, il papa con onorevoli premj e molto favore lo rimandò al duca.

Mentre che Andrea stette a lavorare in Roma, oltre la detta cappella, dipinse, in un quadretto piccolo, una Nostra Donna col Figliuolo in collo che dorme; [2] e nel campo, che è una montagna, fece dentro a certe grotte alcuni scarpellini che cavano pietre per diversi lavori, tanto sottilmente e con tanta pacienza, che non par possibile che con una sottil punta di pennello si possa far tanto bene: il qual quadro è oggi appresso l'illustrissimo signor don Francesco Medici, principe di Fiorenza, il quale lo tiene fra le sue cose carissime. [3] Nel nostro libro è, in un mezzo foglio reale,

terrata la cappellina, e quindi gli insigni freschi che la adornavano; tuttochè da ogni parte gli venissero istanze per impedire tanta barbarie

Oltre la descrizione che ne dà qui il Vasari, un'altra ne abbiamo assai più particolareggiata dal signor Chattard (Vedi *Descrizione di San Pietro e del Vaticano*. Roma 1767, tom. III, pag. 140 e seg.)

Fino dal cominciare del 1488, Innocenzo VIII avea pregato il Gonzaga di inviargli il Mantegna per condurre i freschi sopraccitati, e il Gonzaga glielo spedì con lettera de' 10 giugno 1488 (Vedi Gaye, *Cart. Ined.* tom. III, pag. 561). Il Mantegna stette in Roma fino al settembre del 1490, e di là tornò accompagnato da un breve onorevolissimo dallo stesso pontefice (Vedi Meschini, *Vicende* ec. pag. 43)

[1] * Da alcuni passi di lettere del Mantegna scritte da Roma al march. Francesco si rileva in fatti che il papa trattava magramente assai il nostro pittore (Vedi *Lett. Pitt.* tom. VIII, pag. 22, 25). In una (31 gennaio 1489) dice: *Io ho dal nostro Signore altro che le spese così da tinello, in modo che staria meglio a casa mia*, ed in altra del 15 giugno dell'anno stesso, similmente diretta da Roma al Gonzaga, ripete: *Non ho altro che le spese, nè altro premio ho mai ricevuto che sia un picciolo*

[2] Non è espresso in atto di dormire, ma cogli occhi aperti e rivolti verso la madre.

[3] * Questa piccola tavoletta, benissimo conservata, vedesi ora nella sala dei pittori Lombardi nella Galleria degli Uffizi, e fu incisa a contorni nella opera intitolata *Galleria di Firenze* ec. Tav. 75.

un disegno di mano d'Andrea, finito di chiaroscuro, nel quale è una Judit che mette nella tasca d'una sua schiava mora la testa d'Oloferne; fatto d'un chiaroscuro non più usato, avendo egli lasciato il foglio bianco, che serve per il lume della biacca, tanto nettamente, che vi si veggiono i capelli sfilati e l'altre sottigliezze, non meno che se fussero stati con molta diligenza fatti dal pennello: onde si può in un certo modo chiamar questo piuttosto opera colorita che carta disegnata.[1]

Si dilettò il medesimo, siccome fece il Pollaiuolo, di far stampe di rame; e fra l'altre cose fece i suoi Trionfi:[2] e ne fu allora tenuto conto, perchè non si era veduto meglio. E fra l'ultime cose che fece, fu una tavola di pittura a Santa Maria della Vittoria, chiesa fabbricata con ordine e disegno d'Andrea dal marchese Francesco, per la vittoria avuta in sul fiume del Taro, essendo egli generale del campo de' Veneziani contra a' Francesi:[3] nella qual tavola, che fu lavorata a tempera e posta all'altar maggiore, è dipinta la Nostra Donna col Putto, a sedere sopra un piedistallo; e da basso sono San Michelagnolo, Sant'Anna e Gioacchino che presentano esso marchese, ritratto di naturale tanto bene

[1] Questo prezioso disegno fa parte della collezione della R. Galleria degli Uffizi. Il Mantegna vi scrisse il suo nome con lettere maiuscole disposte verticalmente l'una sotto l'altra, e la data del mese di febbraio, anno 1491. Se ne ha un intaglio nella tav. LXXVI, tom. II. Serie I[a] della *Galleria di Firenze illustrata*. È singolare come il Lanzi, nella Descrizione manoscritta della Galleria di Firenze, intento che loda a cielo questo disegno, nol creda quello citato dal Vasari, perchè, al dir suo, esso faceva parte del libro tanto famoso del Vasari stesso: quasi che il libro del Biografo Aretino non fosse stato distrutto, e non se ne fossero staccati i disegni che lo componevano.

[2] Molti fra quelli che scrissero del Mantegna affermarono ch'egli incominciasse ad incidere verso il 1480 in età di sessantun anno. Ignoro su quale testimonianza contemporanea ad Andrea fondino tale supposizione. Per me credo che quand'egli avrà veduto i saggi di Maso Finiguerra, cominciati fin dal 1452 (Vedi Zani, *Materiali per servire alla storia dell'intaglio*), e gli altri di Martino Schoengauer verso il 1470 (Vedi Bartsch, *Le Peintre Graveur*, tom. VI, pag. 108), gli sarà venuto desiderio di trattare il bulino; arte che forse potrebbe avergli insegnata quel Niccolò orefice di Papa Innocenzo VIII, ch'egli ritrasse nei freschi degli Eremitani a Padova. Sul numero delle incisioni eseguite dal Mantegna e sui soggetti loro, vedi il *Commentario* che segue.

[3] La battaglia accadde in Fornuovo il 6 luglio 1495, tra gli alleati che avevano a capitano il Gonzaga, e l'esercito di Carlo VIII di Francia.

che per vivo, alla Madonna che gli porge la mano[1] La quale, come piacque e piace a chiunque la vide, così soddisfece di maniera al marchese, che egli liberalissimamente premiò la virtù e fatica d'Andrea; il quale potè, mediante l'essere stato riconosciuto dai principi di tutte le sue opere, tenere insino all'ultimo onoratamente il grado di cavaliere.[2]

Furono concorrenti d'Andrea, Lorenzo da Lendinara, il quale fu tenuto in Padova pittore eccellente, e lavorò anco di terra alcune cose nella chiesa di Sant'Antonio,[3] ed alcuni altri di non molto valore. Amò egli sempre Dario da Trevisi

[1] Girolamo Eccenita, in una sua lettera al march. Francesco Gonzaga de' 29 agosto 1495, parla a lungo di questa tavola come di lavoro a cui allora dava tutte le sue cure il Mantegna, e dice che i due Santi i quali sostenevano il manto della Vergine rappresentavano San Giorgio e San Michele (Vedi Gaye, *Cart. Ined* I, 328). Ciò sia detto a certificazione delle parole del Vasari e della correzione portatavi dal Lanzi. Sulla tavola è il nome del pittore e l'anno 1495. I Francesi nel 1797 la tolsero a Mantova e la portarono al Louvre, ove ancora conservasi esposta a luce sfavorevolissima. Fu incisa da Francesco Novelli nel 1806 sul disegno di Antonio Ruggieri, per commissione del cav. Giovanni de Lazzara padovano, il quale la dedicò al Bettinelli con una iscrizione del Lanzi. La fece intagliare anche il conte Pompeo Litta pel fascicolo della sua opera che tratta della famiglia Gonzaga, e più tardi il prof. Rosini per la sua *Storia della Pitt. Ital.* tav. LIV).

[2] Che che ne dica il Vasari, Andrea passò nelle strettezze gli ultimi anni della sua vita, e morì carico di debiti. Per convincersene, basta leggere una sua lettera alla marchesa Isabella Gonzaga, de' 13 gennaio 1506, ed un'altra del figlio di lui Lodovico al march. Francesco Gonzaga, de' 2 ottobre 1506, e quelle di Iacopo Calandra alla stessa march. Isabella intorno alla Faustina di marmo, che quest' ultima bramava comperare dal Mantegna. (*Lett. Pitt.*, tom. VIII, pag. 17, 28).

[3] Tranne questo cenno del Vasari, non abbiamo memorie che Lorenzo Canozio da Lendinara lavorasse di plastica per la Basilica di Sant'Antonio. Come pittore, sappiamo dall'Anonimo Morelliano (pag. 6) che dipinse per un de' pilastri di quella chiesa un San Giovambatista a fresco, ora perito. Nello stesso luogo, per altro, conservansi ancora alcune delle tarsie imagini ch'egli ed il fratello Cristoforo vi aveano operato, e sono quelle prospettive e figure che adornano gli sportelli degli armadj in sagrestia, e degli altri nella contigua stanza. Il Rossetti, non so da quale testimonianza sorretto, afferma, nella sua Guida di Padova (1785), essere questi lavori di Fra Iacopino da Bottesino; ma Fra Luca Paciolo nella sua *Divina Proportione*, stampata in Venezia nel 1509, lo Scardeone p. 373, e l'Anonimo Morelliano, pag. 6, le dicono senza esitanza di Lorenzo Canozio e del fratello di lui. Nè i tre citati scrittori doveano ingannarsi, sì perchè erano quasi contemporanei ai Canozj, sì perchè l'uno d'essi scriveva in Padova, gli altri due in paesi vicinissimi a Padova.

Le tarsie che meritarono la maggior fama a Lorenzo furono quelle degli stalli del coro della stessa Basilica, i quali andarono miseramente consumati

dalle fiamme nell'incendio del 1747. Ci resta una particolareggiata descrizione di queste tarsie nel libro del P. Valerio Polidoro: *Le religiose Memorie della Chiesa del Santo*, Venezia 1590, in 4. Anche appena compiuti, salirono questi stalli in così gran fama, che lo Scardeone ne dice come uscissero per le stampe volumi interi a celebrarli. Fra gli altri è da notarsi un opuscolo di Matteo Colaccio siciliano, stampato in Venezia nel 1486, col quale egli solleva a cielo le ricordate tarsie, lodando non solo Lorenzo che n'era il principale artefice, ma anche Cristoforo fratello di lui, e Pietro Antonio suo genero, che gli erano stati aiuti. Il libro è dedicato ai due Canozj con la seguente iscrizione, riboccante di quella inverecondia adulazione che in que' tempi gli scrittori soleano prodigare agli artisti: *Matheus Siculus Christophoro et Laurentio fratribus ac Petro Antonio Laurentii genero Patavis, Italis Parrhasiis, Italis Phidiis, Italis Apellibus.*

Il Sansovino, nella sua *Venezia Descritta* (ediz. 1581, pag. 39), dice che un altro lavoro di tarsia lasciò Lorenzo nella sagrestia della Basilica di San Marco; ma di certo non può essere nessuno di quelli che ora vi si veggono, giacchè storici documenti provano come essi venissero condotti fra gli anni 1520 e 1530; mentre Lorenzo, come consta dal suo epitaffio che qui sotto riporterò, era già morto nell'aprile del 1477. Io credo sia questo un errore del Sansovino, perchè Fra Luca Paciolo, che nell'opera ricordata novera quasi tutte le tarsie di Lorenzo, non dice che lavorasse mai per la sagrestia della Marciana, sì bene accenna a quelle da lui condotte a Venezia alla *ca grande*, che forse vuol dire nella famiglia *Cornaro*, il cui ramo più ricco era detto a que' tempi, ed anche adesso, della *ca grande*.

La più bella testimonianza del merito di Lorenzo e di Cristoforo ci resta nei dossali delle sedie che circondano il coro della Cattedrale di Modena. Portano quasi tutti prospettive vaghissime tirate con gran maestria: in alcuni stanno mezze figure di Santi delineate con sì corretto e sì nobile stile, che ne verrebbe onore allo stesso Mantegna. È da avvertirsi per altro, che l'aria delle teste e il piegare de' panni ricordano più la maniera di Giovanni Bellini, che non quella del maestro padovano. Sotto uno delle accennate figure sta scritto: HOC OPVS FACTVM FVIT PER CHRISTOPHORVM ET LAVRENTIVM DE LENDINARIA 1465.

Nella Cronaca modanese di Tommasino Lancilotto leggesi che Cristoforo e Lorenzo aveano lavorato nel Duomo oltre la detta opera, *el pede de l'Organo et li banchi et banche grande de la Sagrestia, et le sedie che sono sotto ov'è San Gimignano, de legname et de tarsia.* Di tutto questo or non sussiste se non quattro formelle che forse erano incastrate nel parapetto dell'indicato organo. Rappresentano, in mezze figure al vero, i quattro Evangelisti; e sono fatiche del solo Cristoforo, perchè sotto il San Giovanni v'è l'iscrizione CHRISTOPHORUS DE LENDINARIA HOC OPVS FECIT 1477.

Egli solo condusse anche que' cinque gran pezzi con prospettive e figure, che ora stanno nella sagrestia del Duomo di Lucca, e che un tempo facevano parte degli stalli del Coro ora distrutto. In uno leggesi: CHRISTOFANVS DE CANOCIIS DE LENDINARIA FECIT OPVS MCCCCLXXXVIII.

Pier Antonio di Modena, genero a Lorenzo, lavorò, nel 1486, anche nel coro di San Francesco di Treviso, giusta il Burchelati (*Comment. Hist.* tom. I, pag. 272).

Lorenzo ebbe anche un figlio valente nella tarsia, che si chiamava Giovan Marco, celebrato dallo stesso Fra Luca Paciolo nell'opera citata. Di tutti questi artefici tenne discorso anche il Tiraboschi nella *Biblioteca Modenese* (tom. VI, pag. 455 e segg.).

e Marco Zoppo bolognese,[1] per essersi allevato con esso loro sotto la disciplina dello Squarcione: il quale Marco fece in Padova, ne' Frati Minori, una loggia che serve loro per Capitolo;[2] ed in Pesaro, una tavola che è oggi nella chiesa nuova di San Giovanni Evangelista;[3] e ritrasse in un quadro

[1] Vedi sopra le note 1 e 2, pag. 160.

[2] * Il Vasari qui cade in un grosso abbaglio, perchè il Capitolo dei Frati di Sant'Antonio a Padova era dipinto in parte da Giotto, in parte da valenti seguaci di quella scuola, e non già da Marco Zoppo. (Vedi M. Savonarola, *De Laud. Pat.* Vol. XXIV della *Raccolta Muratoriana*, pag. 1170; e l'Anonimo Morelliano, pag. 6.) Quei freschi furono, molti anni or sono, imbiancati. Con diligente pazienza riuscì a liberare dal bianco di calce che a più strati lo ricopriva, uno di quei spartimenti, ma (chi avrebbe potuto immaginarlo?) poco dopo i Frati, che venno matti pel candido, almeno sulle muraglie, tornarono a farlo ricoprire di bianco. Sia questa una prova di più da aggiungere ad altre mille, come si ingannino coloro che stimano i Frati d'adesso (salvo poche, e per questo tanto più e[illegible] eccezioni) gran conservatori delle opere d'arte.

[3] * Questa tavola fu venduta, anni sono, alla Galleria di Berlino. Rappresenta Nostra Donna in trono, col Bambino tra le braccia, a cui fanno corona i Santi Francesco, Giovambatista, Paolo e Girolamo. Porta la epigrafe MARCO ZOPPO DA BOLOGNA PINXIT MCCCCLXXI IN VENEXIA.

Nella Pinacoteca di Bologna è attribuita allo Zoppo un'ancona in tre spartimenti a tempera. In quello di mezzo è la Vergine col fanciullo, nei due laterali San Giovambatista e Sant'Agostino. Ho qualche dubbio che sia di lui, perchè appalesa uno stile men secco del suo. La sola parte di mezzo fu fatta incidere dal Rosini per la sua *Storia della Pittura Italiana* (tom. III, pag. 193). Porto lo stesso dubbio sopra un altro quadretto tenuto come dello Zoppo nella quadreria Hercolani: figura la Vergine col divino fanciullo e Santa Caterina.

Della fatica dello Zoppo è in Bologna una Madonna col putto posseduta da un negoziante di quadri che ha la sua raccolta ov'era un tempo la Galleria Zampieri. V'è l'iscrizione MARCO ZOPPO DA BOLOGNA OPVS: e forse quella che il Malvasia diceva trovarsi a' suoi tempi presso certo signor Fuschi, e che tenevasi come di Alberto Duro, prima che se ne scoprisse la iscrizione testè riferita. (Vedi Malvasia, *Op. cit.*, tom. I, p. 30.) Nella stessa città i signori Bolognetti possedono dello Zoppo un Cristo orante nell'orto coi tre Discepoli, dipinto sull'asse, col nome del pittore.

Una fra le più pregevoli fatiche che lo Zoppo lasciasse nella sua città natale è una Sant'Appollonia a tempera, che s'ammira nella chiesa di San Giuseppe de' Cappuccini fuori di Porta Saragozza. La figura della Santa è in piedi, ricoperta da ampia sopravvesta rossa, le cui pieghe, tuttochè squarcionesche, sono però men taglienti ed artificiate di quelle del Mantegna. Nella testa non manca verità, ma vi si desidera la espressione: colpa frequente di quella scuola. L'ornato, unito al dipinto, è ricco di meandri stupendamente eseguiti, che vanno interrotti da piccole storiette di una preziosa finitezza. Nel campo è da notarsi una barchetta a vela che rende figura di una Z, e potrebbe forse dagli amici delle congetture esser presa come l'iniziale del cognome dell'autore.

Il capolavoro di questo artista è senza dubbio l'ancona posta nella Sagre-

Guido Baldo da Montefeltro, quando era capitano de' Fiorentini. Fu similmente amico del Mantegna, Stefano pittor ferrarese, che fece poche cose ma ragionevoli; e di sua mano si vede in Padoa l' ornamento dell' arca di Sant'Antonio, e la Vergine Maria che si chiama del Pilastro. [1]

sia della chiesa attinente al collegio degli Spagnoli in Bologna stessa. Presenta la Vergine in trono col putto e quattro Santi. Nelle teste molto sentimento del vero, le pieghe in generale si risentono della secchezza squarcionesca, eccetto quelle del San Girolamo, il cui abito cardinalizio è panneggiato con sceltezza e sobrietà. Il colore delle carni, senza esser falso, pecca per languidezza. Gentilissime sono le storiette collocate sopra e sotto l'ancona. Quelle inferiori rappresentano San Giacomo chiamato da Gesù all'Apostolato, la Vergine e San Giuseppe che adorano il Bambino, San Girolamo nel deserto: le superiori, il Salvatore nel mezzo, da un lato Maria Vergine Annunziata, dall'altro l'Angelo. Sotto il dipinto sta scritto *Opera del Zoppo da Bologna*. Il Malvasia dice che lo Zoppo nelle sue patria ornò di freschi molte facciate di case, ma adesso più non se resta vestigio. — Marco ebbe numerosi discepoli, fra' quali Francesco Francia.

[1] * Secondo Michele Savonarola (*Op. cit.*, pag. 1170), Stefano aveva dipinto al Santo di Padova, nella cappella dell'Arca, i miracoli di Sant'Antonio. Codeste opere furono interamente distrutte, quando nel secolo XVI vennero incrostate le pareti di marmo, ed ornate coi bassorilievi che ora vi si ammirano.

La Vergine detta del Pilastro, secondo l'Anonimo Morelliano, sarebbe invece opera di Filippo Lippi. Siccome però i due Angeli che stanno cornandola, e i due Santi laterali furono senza alcun dubbio coloriti da altra mano, così potrebbe darsi che, salvo uno sbaglio di indicazione, avessero ragione ambedue gli scrittori, giacchè la Vergine potrebbe averla condotta Stefano, gli Angeli e i Santi, Filippo. I molti restauri a cui questi dipinti soggiacquero, impediscono adesso di chiarire la verità.

La Pinacoteca di Milano ha due tavole da altare assai belle, che sono attribuite a Stefano da Ferrara; ed alcuni quadretti tenuti opera sua, veggonsi nella Galleria Costabili a Ferrara. In tutte queste opere, per altro, non vi è neppur l'ombra dello stile squarcionesco. Dalla qual cosa è da concludere, o che non sieno di Stefano, ovvero ch'egli abbandonasse presto lo studio dello Squarcione, per seguitare altra scuola.

Il Rosini, nella sua *Storia della Pittura Italiana*, pubblicò incisa una tavola di questo pittore che mostra il viaggio di Cristo in Emaus (Vedi tom. III, Par. III, pag. 197.)

Il Lanzi vorrebbe farci credere essere esistito un altro Stefano da Ferrara, a fine di conciliare l'epoca della morte di questo artefice (1500) colle tradizioni la quale attribuisce a lui il quadro portante la data 1531, già in Santa Maria in Vado a Ferrara ed ora nella pubblica Pinacoteca di quella città. Ma il Laderchi ne' suoi ingegnosi opuscoli sulla Galleria Costabili, ci avverte come le tradizione accennata non si fondi su basi tanto salde, da *autorizzare ad ammettere l'esistenza di un altro Stefano, di cui manca affatto ogni memoria. È più ragionevole quindi il supporla figlia dell' errore.*

Il nome di famiglia di Stefano era Falzagalloni. (Vedi Baruffaldi, *Vite dei Pittori Ferraresi*. Ferrara 1844, tom. I, pag. 155.)

Ma per tornar a esso Andrea, egli murò in Mantoa e dipinse per uso suo una bellissima casa, la quale si godette mentre visse;[1] e finalmente d'anni sessantasei si morì, nel 1517,[2] e con esequio onorato fu sepolto in Sant'Andrea;[3] e alla sua sepoltura, sopra la quale egli è ritratto di bronzo,[4] fu posto questo epitaffio:

Esse parem hunc noris, si non praeponis, Apelli,
Aenea Mantineae qui simulacra vides.[5]

[1] * Vedi la nota 2, pag. 167. Questa casa non la godette il Mantegna finchè visse, perchè in un istromento dell'11 agosto 1504, conservato nell'Archivio segreto di Mantova, è detto ch'egli abitava in *Contrata Bovis*. In una lettera poi del 13 gennaio 1506 da lui scritta alla marchesa Isabella Gonzaga, accenna di aver da poco *comperato una casa per non andar qua e là vagabondo, pel prezzo di ducati* 340, *da pagare in tre termini*. (Vedi *Lett. Pitt.*, tom. VIII, p. 28.) Questa per altro deve essere diversa dall'altra indicata nell'istrumento prerilato, giacchè nel suo Testamento de' 24 gennaio 1506, è detto ch'egli dimorava in *Contrata Unicornis*. (Vedi Gaye, *Carteggio* ec., I, 377.)

[2] * Da una lettera di Lodovico Mantegna, figlio d'Andrea, al marchese Federigo Gonzaga, in data 2 ottobre 1506, si rileva come il nostro pittore morisse nel settembre dell'anno stesso. (Vedi *Lett. Pitt.*, tom. VIII, pag. 16.) Il Vasari ignorando questo fatto, stimò forse che l'epoca della morte del Mantegna venisse indicata dalla data posta sul suo monumento; ma quest'epoca è il 21 ottobre del 1518, e il Vasari scrisse invece 1517.

L'essere morto il Mantegna non nel 1517, ma undici anni prima, esclude di necessità ch'egli sia stato maestro al Correggio, come asserirono il Vedriani e molt'altri. Per me la prova di ciò sta, più che altro, nella maniera dell'Allegri, la quale, neppur nei quadri suoi primi, si accosta menomamente alle severe e corrette arcchezze di Andrea.

[3] * La cappella ove è sepolto il Mantegna è la prima a sinistra di chi entra nella chiesa di Sant'Andrea a Mantova. Fu da lui istituita e dedicata a San Giovanni Batista, la ornò di qualche suo dipinto, la dotò di ducati cento perchè venisse decorata d'altre pitture, e vi si comperassero gli arredi sacri necessarj alla messa, e convenne coi Canonici della chiesa di potervi collocare il proprio monumento. Tutto ciò rilevasi in parte dal Testamento di Andrea, 1 marzo 1504, pubblicato dal Moschini (*Vicende* ec., pag. 50), in parte da un atto ch'è nell'Archivio di Mantova in data 11 agosto dell'anno medesimo, col titolo *Consignatio facta domino Andreae Mantineae per Collegium ecclesiae Sancti Andreae de Mantua*. (Vedi Gaye, *Cart. Ined.* III, 365.)

[4] * Lo Scardeone dice che questo bronzo era stato fuso dallo stesso Mantegna. Fu nel 1797 trasportato a Parigi, da dove tornò nel 1814, e fu ricollocato all'antico suo posto. Ne fu data un'incisione dal Moschini nel citato suo libro *Vicende* ec.

[5] * Andrea, figlio di Lodovico Mantegna, e quindi nipote al nostro pittore, nel 1560, pose nella detta cappella un monumento alle ceneri dell'avo illustre, del padre e dello zio, con questa iscrizione che ancora vi si legge: OSSA ANDREAE MANTINEAE FAMOSISSIMI PICTORIS CUM DUOBUS FILIIS IN SEPULCRO PER ANDREAM MANTINEAM NEPOTEM EX FILIO CONSTRUCTO REPOSITA, MDLX.

Fu Andrea di sì gentili e lodevoli costumi in tutte le sue azioni, che sarà sempre di lui memoria non solo nella sua patria ma in tutto il mondo;[1] onde meritò esser dall'Ariosto celebrato non meno per i suoi gentilissimi costumi, che per l'eccellenza della pittura, dove nel principio del XXXIII Canto, annoverandolo fra i più illustri pittori de' tempi suoi, dice:

Leonardo, Andrea Mantegna, Gian Bellino.

Mostrò costui, con miglior modo, come nella pittura si potesse fare gli scorti delle figure al di sotto in su; il che fu certo invenzione difficile e capricciosa: e si dilettò ancora, come si è detto, d'intagliare in rame le stampe delle figure; che è comodità veramente singolarissima, mediante la quale ha potuto vedere il mondo non solamente la Baccaneria, la Battaglia de' mostri marini, il Deposto di Croce, il Seppellimento di Cristo, la Resurrezione con Longino e con Sant' Andrea, opere di esso Mantegna, ma le maniere ancora di tutti gli artefici che sono stati.[2]

[1] * Il Mantegna, oltre le pitture e le incisioni, trattava la plastica e fondeva in bronzo. Era pur intelligente raccoglitore di erudite anticaglie; e tuttochè il suo stile epistolare non lo manifesti molto perito delle italiane eleganze, pure salive talvolta ma a piè zoppo, per vero dire, in Parnaso; come attesta un sonetto di lui conservato nell'Archivio segreto di Mantova. Di tutte queste doti secondarie del Mantegna raccolse le testimonianze il Moschini nella citata operetta, *Vicende ec.*, pag. 48, 46.

[2] * Intorno alle incisioni qui ricordate dal Vasari, vedi il *Commentario* pag. 208 e seg. Alcuni scrittori credettero che il Seppellimento di Cristo qui indicato dal Vasari, accennasse al dipinto del Mantegna ch'è ora nella Galleria del Vaticano; ma si ingannarono, perchè quest'opera non fu dal Mantegna mai incisa, e la sua stampa figurante il Seppellimento di Cristo, è tutt'altra cosa.

ALBERETTO DEI DISCENDENTI DI ANDREA MANTEGNA.

Questo Alberetto è composto sui documenti accennati nelle Note e nel Commentario

COMMENTARIO ALLA VITA DI ANDREA MANTEGNA.

PARTE PRIMA.

Sebbene il Vasari ricordasse molte fra le opere del Mantegna, ne dimenticò per altro parecchie che formano ancora l'ornamento di numerose quadrerie private e pubbliche. Non è per questo da credere che tutti i dipinti che nei cataloghi delle raccolte si registrano per opere del Mantegna, gli appartengano. veramente Alcuni sono, senza contrasto, lavoro degli imitatori; altri, dei condiscepoli suoi; qualcheduno è anche copia. Quanto io stimo non disutile dar qui notizia dei *certi*, che il Vasari non registrò, altrettanto mi pare inopportuno spendere parole intorno ai *falsi*: imperocchè tutti gli intelligenti d'arte, al primo vederli, non possono fare a meno d'accorgersi, come sieno attribuiti al nostro pittore non per altro che per quella misera vanità, comune a molti raccoglitori, di possedere almeno un' opera degli artisti più famosi e più rari. Ma in fatto di pitture, la verità non è sempre così spiccatamente separabile dall'errore, che, anche nei più veggenti e nei più pratici, non sorga il dubbio; e questo non può a meno di non sorgere dinanzi ad alcune fra l'opere ascritte al Mantegna, artista che mutò la maniera più spesso che non si creda. Arido nel suo cominciare, come tutti gli squarcioneschi, si fe' poi studiosamente severo imitatore de' marmi antichi e dei bronzi di Donatello. Innamorato in seguito del successo colorire dei Bellini, si diè allo studio del naturale, immedesimandolo col rigido segno prima imparato. Da ciò quindi ne venne che lo stile suo si cangiasse, col crescere dell'età e coll'alterna inclinazione del suo pensiero, verso l'uno o l'altra delle maniere da lui tentate. Non è perciò da maravigliare se dinanzi a qualche dipinto attribuito al

Mantegna, e che qua e là ne ricorda i modi tecnici e il sapiente contorno, senza rivelarne per questo nettamente i caratteri, si stanno incerti anche i più sicuri conoscitori. Reputo, per conseguente, mio debito fare memorie anche di tali dipinti, non fosse che per richiamar l'attenzione degli intelligenti e novelli esami che valgano a dissiparo, se è possibile, le dubbiezze.

Il Mantegna era disegnatore a penna e all'acquerello a nessuno de' suoi grandi contemporanei secondo. Il Vasari per altro, uno solo fra i disegni di lui ricordava, ed è la Giuditta, di cui è parlato nella nota 1, pag. 174, ch'egli stesso possedeva. Onde spero possa tornare gradito agli studiosi dell'arte italiana, di trovare qui noverati quei disegni del Mantegna indubitabili che mi vennero a notizia: e dico gli indubitabili soltanto, perchè se volessi registrare tutti quelli che nelle raccolte passano per essere del Mantegna, dovrei stendere una ben lunga filza di bugie, giacchè numerosissimi son quelli che gli vengono regalati dalla ignoranza o dalla speculatrice ciarlataneria di alcuni raccoglitori.

Il Vasari nominò solo cinque fra le incisioni del Mantegna, e invece passano le venti. Perciò avviso dare un elenco delle sicure, e toccar eziandio di quelle incerte, sulle quali non è ancor sciolta fra gl' intelligenti la lite. Dissi un elenco e non un catalogo, giacchè per compilare quest'ultimo nel modo che or viene domandato dalla minuziosa e talvolta puerile curiosità di certi amatori di stampe, converrebbe ch' io scendessi a confronti di una prova con l'altra, dessi gli indizi delle minime etichette, facessi in fino uno di quei lavori speciali, che male si addirebbe ai limiti ed agli obblighi di un Commentario illustrativo.

Tuttochè io abbia procurato di porre la maggior diligenza in questo lavoro, non porto fidanza per altro di essere riuscito a tutti conoscere i dipinti, i disegni, e gl'intagli del Mantegna che stanno nelle gallerie e nei gabinetti d'Europa. Dallo scorcio del passato secolo sino ai nostri giorni, le opere dell'insigne padovano furono tanto ricercate dagli amatori, e quindi vendute e rivendute le tante volte, che torna quasi impossibile aver di tutte contezza.

DIPINTI CERTI.

Una tavola del Mantegna, che ha il pregio d'essere la prima opera con data certa che ci resti di lui, vedesi nella Galleria di Dresda. L'Annunciazione n'è il soggetto: sta la Vergine in un atrio di sontuosa architettura; l'angelo, coperto da ricco manto, le si inginocchia dinanzi ad annunziarle i voleri dell'Eterno, che dall'alto, librato su nubi, invia il Santo Spirito alla madre di Gesù Cristo Quando l'artista compì questa gentil tavoletta, il cui stile s'accosta di molto a quello dei primi suoi freschi agli Eremitani di Padova, contava appena diciannove anni, perchè nello zoccolo d'un pilastro stava scritto *Andreas Mantegna Pataeinus fecit. An.* 1450. — Quando visitai la galleria di Dresda nel 1843, questa iscrizione era scomparsa, forse per colpa dei molti ed ignoranti ristauri che questo bel dipinto ebbe a soffrire.

Intanto che Andrea attendeva a dipingere i freschi degli Eremitani, e l'ancona del San Marco ora a Milano, condusse anche una figura di Santa Eufemia, che adesso vedesi nella Pinacoteca reale di Napoli. La santa, in grandezza a due terzi del vero, tiene con una mano un giglio, coll'altra una palma. Il pugnale che le sta infisso nel petto, ed il leone che le giace ai piedi, alludono al martirio ch'ella sofferse. In basso del quadro si legge: *Opus Andreæ Mantegnæ*, 1454. — Questa bella tavola, ora però guasta in parte da molti e mal condotti ristauri, stava prima a Velletri nel Museo Borgia. Il D'Agincourt la fece incidere per la sua Storia dell'Arte provata co' monumenti.[1]

Presso la famiglia Emo-Capodilista di Padova, le Guide additano come del Mantegna un Cristo morto, in mezza figura, ch'è invece un *Ecce Homo*. Vi sta scritto in oro: *Opus Andreæ Mantegnæ Pat.* È sì rigido quel torso, così stagliato, così meschino nella disposizione de' muscoli, specialmente ove i serrati e lo sterno si appiccano ai pettorali, che non posso crederlo se non un lavoro giovanile operato dal Mantegna, quando si stava ancora stretto alla cintola del maestro.

[1] Vedi Tav. 139 della *Pittura*. Edizione di Prato.

Nei medesimi tempi ch'ei dimorava in Padova debbesi credere dipinto quel ritratto in tavola posseduto oggi dal signor Giuseppe Barbieri della città stessa, amoroso raccoglitore di cose d'arte. — Rappresenta un frate in mezza figura di grandezza naturale, vestito della cocolla nera usata dai Padri Eremitani di Sant'Agostino. Nelle mani tiene un libro legato in velluto verde, sul quale è appeso un largo cartello col seguente distico:

Prœditus ingenio tenui, quem rste Magistrum
Effigiat Paulum Mantinea, cernite, quæso.

Il campo si compone di una stanza col soffitto a lacunari. A destra, sopra uno scaffale stanno parecchi libri, uno de' quali aperto, con caratteri ebraici, vicino una calotta rossa come di cardinale, più in su un orologio a polvere, di sotto un astrolabio ed un rosario. A sinistra altri scaffali, su cui un calamaio ed alcuni libri. Uno di questi porta scritto sopra un cartellino *Liber Statutūm* (forse abbreviatura di *Statutorum*).

Il dipinto è condotto con somma diligenza, e con quella maniera stagliata e crudetta ch'ebbe il Mantegna nei primi anni di sua carriera. I ristauri, pochi, e in generale ben fatti. Quest'opera conservossi, a quanto credesi, fino al cominciare del presente secolo nella sagrestia della chiesa degli Eremitani di Padova, poi passò in mano del fu prof. Caldani, indi fu acquistata dal predetto signor Barbieri.

Non sarebbe forse congettura avventata il tener questo come il ritratto del celebre maestro Paolo da Venezia dell'ordine degli Eremitani, che fu filosofo e teologo insigne pe' tempi suoi, e che mentre era Provinciale degli Eremitani di Padova, fu scelto a leggere umane e divine lettere in questa Università. Partito poi per Roma con una missione per Urbano V, colà morì nel 1429, e la sue ossa furono dipoi trasportate in Padova e sepolte con gran pompa nella predetta sagrestia, ove gli fu consecrato un monumento che ancora sussiste, sul quale sta a bassorilievo la figura sedente del defunto in atto di dar lezione con un gran libro dinanzi.

Ma alla congettura accennata fa opposizione il vedere,

come il detto maestro Paolo morisse due anni prima della nascita del Mantegna, e per conseguenza quest'ultimo non potesse cavarne il ritratto mentre era vivo. Vero è che avrebbe potuto copiarlo da altro anteriore; ma in tal caso è presumibile vi dovesse essere una qualche rassomiglianza coi lineamenti che presenta la testa della statua nel monumento suricordato; e questa somiglianza, a dir vero, non mi pare di scorgerla.

Piuttosto mi sembra più probabile che il Mantegna abbia in questa figura effigiato quel Paolo Buono della famiglia Zabarella, anch'esso fra i celebri Eremitani di Padova, poi vescovo d'Argo, il quale fu dottissimo così nelle scienze teologiche come nella letteratura, e in vecchia età diresse a Clemente VII il celebre libro *De reformatione Ecclesiæ*. Egli morì in Padova nel 1523 ai 23 luglio, e fu sepolto nella cappella degli Eremitani ove il Mantegna condusse gli insigni suoi freschi. Il ritratto di cui è qui parola presenta un uomo al più di 30 anni; quindi il lavoro sarebbe stato eseguito quando il Mantegna dimorava ancora in Padova. (Vedi intorno a questo Zabarella lo Scardeone, *Antiq. Patav.*, pag. 153.)

Appartiene se non ai primi anni, almeno ai più floridi del Mantegna, anche la bella tavola che ora possiede il Duca Melzi in Milano. Nel mezzo vedesi la Madonna che tiene sulle ginocchia Gesù bambino in atto di benedire. È seduta sopra ornatissimo trono, e poggia i piedi sopra lastrico riccamente fregiato. Quattro angeli bizzarramente vestiti si rizzano sugli appoggiatoi di quel trono, in atto di suonar cetere e mandôle. Due altri stanno seduti a piedi della Vergine, e suonano anch'essi mandôle. In cima al trono si chiude una medaglia con figurine finitissime a chiaroscuro lumeggiate d'oro, che presentano la Circoncisione. Nei vari spartimenti del sedile veggonsi altre figurine che esprimono azioni di Gesù e della Vergine. In un listello leggesi: *Andreas Mantinea P^r. P.* (*Pictor Patavinus*) 1461. Questo è senza dubbio uno de' più perfetti dipinti del Mantegna, ed uno de' pochi da cui trasparisca lo studio profondo che egli avea posto sui Bellini, la cui maniera si manifesta con bella indipendenza, nella testa della Vergine, stupenda per colore, e nelle pieghe

scevre quasi affatto dello solite durezze. Il panno di broccato sulle ginocchia della Vergine, è una maraviglia per scelta di getto e per esecuzione. Ignoro dove e da chi la casa Melzi comperasse questa preziosa tavoletta; ma l'epoca indicata in essa mi farebbe credere fosse una di quelle che il Mantegna dipinse quand' era ancora in Padova, perchè appunto v' ha nell' archivio Savonarola di quella città un istrumento del 1461 con cui il Mantegna acquista le ragioni utili di una casa in Santa Lucia; lo che fa supporre ch'egli tenesse ancora a Padova la dimora.

Se il Vasari non ci avesse detto, parlando della tavola fatta dal Mantegna per l'Abate della Badia di Fiesole, che la N. D. era dal mezzo in su, potrebbesi sospettare fosse la stessa di cui ora tocca; ma in questa la Vergine vedesi tutta sino ai piedi, e di più, gli angeli non sono semplici teste *che cantano*, ma sibbene figure intere che stanno suonando varj strumenti. Tenne poco conto di tali differenze il Rosini allorchè venne a parlare di questo quadro;[1] e quindi senza esitanza affermò che il dipinto di Fiesole, così ben descritto dal Vasari *che non può scambiarsi con altri, è quello famoso della casa Melzi a Milano*. Sarebbe stato, a mio credere, più prudente tenersi almeno dubbioso nella sentenza; tanto più che l'anno 1461 scritto sulla tavola, non sembra accordarsi, per quanto dissi di sopra, coll' epoca in cui il Mantegna dimorava in Verona.

Contemporanea, se non forse anteriore alla predella tavola, è un'altra assai più piccola nella Galleria Manfrin, che offre un San Giorgio in piedi armato, ma non col costume romano, sì bene con quello in uso al tempo del pittore. Il segno è puro, il colore vigoroso, quantunque pæcanle di monotonia. Il campo, con un monticello vitato e sparso di caseggiati, non è molto dissimile da quello che Andrea coloriì nello spartimento in cui vien tronca la testa a San Giacomo, negli Eremitani di Padova. Manca il nome dell'autore e la data, ma lo stile non lascia alcun dubbio sulla originalità di quest' opera.

Agli anni giovanili del Mantegna deve ascriversi, a pa-

[1] *Storia della Pittura Italiana*, tom. III, pag. 250

rer mio, una Crocifissione che anni sono vidi a Cremona presso il signor Beltrami ristauratore e negoziante di quadri. Era una tavoletta con figure alte appena un piede, ma d'una espressione tenerissima: cosa non comune al Mantegna. Il disegno, quantunque corretto, pecca di quella secchezza che rinasceva a quando a quando sotto il sapiente pennello del pittore, per quanto avesse tentato correggerla coll' assiduo studio de' Bellini e della natura.[1]

Se non devono ascriversi alla sua età giovanile, per certo non furono eseguiti nella sua ultima due dipinti che ne ha Torino. Uno è alla Pinacoteca, e rappresenta la Vergine col putto e varj santi intorno, in mezze figure. Quantunque guasto da imperiti ritocchi, pure nelle parti intatte manifesta la mano maestra del nostro Andrea.

Assai meglio conservata è la tavoletta che sta nella scelta collezione del fu Marchese d' Harache. Il catalogo ne dice esservi rappresentata la fante di Medea che tenta salvare dall' ire della furibonda madre i due figli. Sono piccole figurine assai ben disegnate, e notabili per la viva espressione de' volti.

Per quante ricerche io facessi, non mi fu possibile sapere da dove vengano i due ricordati dipinti; ed egualmente ignoro per qual luogo il Mantegna dipingesse la stupenda tavola che ha in Milano la famiglia Mellerio, già posseduta dal Marchese Adriani. La Vergine col divino fanciullo sta seduta nel mezzo, San Giovan Batista e la Maddalena veggonsi in piedi da una parte e dall'altra di lei. Considerando allo stile di quest'opera, per ventura non tocca dai ristauratori, pare fosse colorita contemporaneamente o poco dopo l' ancona del San Luca ora in Brera a Milano. Il panneggiamento, da cui è coperta la parte inferiore

[1] Molti mi accuseranno perchè, toccando di un quadro del Mantegna conservato in Cremona, nulla dicessi del Baccanale che ha la famiglia Ala-Ponzoni, tanto celebrato dalle Guide come stupendo lavoro di Andrea. Ma che che ne dicano i lodatori di quel quadretto, io non esito a tenerlo una copia tratta dalla stampa dello stesso Mantegna. Che se non me lo mostrassero tale le figure e gli accessorj perfettamente rispondenti a' contorni della incisione, basterebbero a raffermarmi nel mio proposito, lo stento del pennello, l'impiastricciato maneggio del colore, e l'assoluta mancanza della finezza mantegnesca.

della Vergine, è uno de' più scelti e de' più naturali che uscissero dal pennello di Andrea. La Maddalena è disegnata con molto sapere, tuttochè fiancheggi troppo posando sul destro piede: colpa frequente al nostro pittore. Ciò che non mi par bello in questo dipinto è il colorito, stonato in più parti, e mancante di robustezza e di verità. In una fettuccia ravvolta intorno al bastone di San Giovanni si legge, di sopra: *Agnus Dei*; di sotto: *Andreas Mantinea C. P.* (*Civis Patavinus*)

Fra i due dipinti che nella Galleria della Biblioteca Ambrosiana di Milano si additano come del Mantegna, uno solo io stimo gli appartenga veramente, ed è una piccola tavoletta nella quale è figurato Daniele fra' leoni. È a chiaroscuro color di bronzo, e lumeggiato d'oro. Questo gentile quadretto, che merita molta considerazione pel corretto disegno, io penso sia uno di quelli *finti di bronzio* ricordati in due inventarj degli oggetti d'arte posseduti dalla marchesa Isabella Estense Gonzaga.[1]

Nel lungo soggiorno che il Mantegna fece in Mantova, tanto prima di portarsi a Roma quanto dopo, molte opere vi condusse che non tutte per certo furono notate dai suoi biografi.

Una fra queste è senza dubbio la Giuditta che ba la Galleria di Berlino, o che prima stava a Roma in quella dei Giustiniani. La donna di Betulia colla spada in mano è seguita dalla fantesca che porta in un sacco la testa recisa di Oloferne. In questo piccolo quadrettino il Mantegna manifestò più che in molti altri l'amore che portava alle statue antiche. In basso vi è segnato l'anno *MCCCCLXXXVIII.*[2] Quando il dipinto era in Roma, fu fatto incidere dal D'Agincourt per la sua Storia dell' arte.[3]

[1] Uno di tali inventarj sta nell'Archivio segreto di Mantova, e porta la data del 1559 colla seguente intestazione: *Inventario delle robe di Mantova ritrovate in Corte vecchia* L'altro fu pubblicato nel numero II dell'*Appendice* dell'*Archivio storico Italiano*, pag 324 e seg., col titolo: *Descrizione di alcuni oggetti d'arte posseduti dalla marchesa Isabella Estense Gonzaga, quale fu fatta verso la metà del secolo XVI.*

[2] *Verzeichniss der Gemälde-Sammlung des K. Museum zu Berlin*, Berlin 1841 pag 21

[3] Tavola 140 *Pittura*

Nella stessa Galleria berlinese si conservano altri tre lavori attribuiti al nostro autore, e che paiono veramente di lui. Ecco come sono indicati dal citato Catalogo del Waagen. — Un ritratto di un ecclesiastico con abito rosso da canonico, e sopra una stola bianca. È a tempera su tavola. (Potrebbe forse essere il ritratto di Matteo Bosso, canonico regolare, a cui sappiamo che il Mantegna avea fatto il ritratto. Vedi Rosini *Lyceum Lateranense*, T. II, pag. 89; e Leopoldo Camillo Volta nel suo *Saggio sulla Tipografia Mantovana*, Venezia 1786.)

— Cristo morto tenuto da due angeli piangenti; dietro il corpo, un tappeto rosso chiaro. Tavola a tempera.

— Presentazione di Gesù al tempio. Maria presenta il fanciullo tutto avviluppato, a Simeone; in mezzo a Giuseppe con altre due figure, una d'uomo, l'altra di donna. A tempera sulla tela. [1]

V'è buona ragione di credere che il Mantegna colorisse in Mantova, per commissione dei Gonzaga, anche i due mirabili dipinti allegorici che stanno ora al Louvre; opere tanto squisite, specialmente per disegno, da rammentare le perfezioni di Raffaello. L'uno, ch'è denominato il *Parnaso*, ci presenta, a sinistra del riguardante, Apollo seduto che fa danzare le Muse al suono della sua lira. A destra v'è Mercurio col Pegaso. Nel mezzo, attraverso una roccia forata, vedesi Marte e Venere in un letto con Amore a fianco nell'atto di spingere, soffiandoli colla bocca, i dardi che eccitano la gelosia di Vulcano, il quale, rincantucciato nel suo antro, minaccia con piglio crucccioso la sua infedele compagna. Le Muse che danzano, manifestano disegno correttissimo in ogni parte, ed anche un'eleganza di contorni e di movenze, rarissima nel Mantegna. Chi ignorasse l'autore di quelle graziose danzatrici, le terrebbe, senza difficoltà, lavoro della seconda maniera di Raffaello — Questo dipinto fu inciso a contorni nel tom. II,

[1] È veramente una Circoncisione, ed io credo sia quella stessa notata dall'*Anonimo Morelliano* a pag. 17, come esistente in casa del Bembo. Stette in Padova in casa dei Gradenigo, eredi del Bembo, fino al 1803, e allora fu venduta non si sa a chi. Il Brandolese in alcune note manoscritte, che stanno presso di me, ce ne lascia una descrizione che risponde perfettamente alla rappresentanza del quadro

tav. 25 della *Galerie des Arts et de l'Histoire*. Il gruppo delle Muse fu anche inciso dallo stesso Mantegna, o, come altri credono, da Marcantonio (Vedi pag. 210.)

L'altro dipinto, che serve di riscontro al descritto, rappresenta la *Saggezza vincitrice de' Vizj*. Minerva armata d'asta, va preceduta dalla Castità sotto le sembianze di Diana, e dalla Filosofia, sotto quelle di una donna che porta una facella e scaccia dinanzi a sè la turpe schiera de' Vizj. La Lussuria sta ai piedi d' un Satiro, l'Ozio privo delle braccia, e l' Inerzia adiposa, si ravvolgono nel pantano; mentre la Frode, la Malizia, l'Ubriachezza, la Voluttà e l' Ignoranza portano l' Ingratitudine e l' Avarizia. Il fondo si compone d' un boschetto, ove una Driade invita le Dee a purgare il mondo da tante sozzure. La leggenda latina, attaccata ad un alloro posto alla destra del quadro, spiega questa allegoria.

Le due opere descritte, che appalesano la mente colta ad un tempo e poetica del Mantegna, ne chiariscono eziandio come egli sapesse maestrevolmente giovarsi dell'allegoria per significare sublimi verità morali. Quel sommo estetico di Federico Schlegel tanto andava innamorato di questi due insigni dipinti, che ci lasciò scritto come, anche a costo di passar per un barbaro, non potesse rattenersi dal considerarli per molte ore, senza curare per nulla gli altri capolavori da cui andavano circondati.[1] Vengono lodati a cielo anche dal Rio.[2]

Pare decorassero le stanze della Corte di Mantova, perchè negli Inventarj citati indietro vengono descritti due quadri che, pel soggetto loro, paiono questi due di Parigi. Ecco come stanno notati nella Descrizione dei dipinti appartenenti alla marchesa Isabella Gonzaga, e con poca differenza di parole, anche nell' altra carta del 1859. — *Un altro quadro di pittura appresso il soprascritto*[3] *nella medema facciata, di mano*

[1] *Briefe von Paris. VI Band.*
[2] *De l'Art Chrétien*, pag. 449 e seg.
[3] Questo quadro *soprascritto* era opera di Pietro Perugino, e rappresentava « diversi Amorini et altre figure de Ninfe stimulate da detti Amori, con alcuni alberi e verdure. » — Di tale dipinto fa cenno lo stesso Perugino in una sua lettera riportata dal Gayo (*Carteggio inedito*, tomo II, pag. 68), ove, scrivendo alla marchese Isabella di Mantova, in date 14 giugno 1505, dice: *El quadro ha fata a tempera, perchè così ha fato m.r Andrea Mantegna, secondo mi è stato riferito.*

del già messer Andrea Mantegna nel quale è dipinto un Marte e una Venere che stano in piacere con un Volcano e un Orpheo che sona con nove Niufe che balano.

E più un altro quadro di pitura posto allato sinistro de l'intrata de la grota, di mano de Andrea Mantegna, nel quale è dipinto la Vertù che scacia li Vitii, e vi è l'Otio condotto da la Inertia, e la Ignorantia portata da la Ingratitudine et Avaritia.

Probabilmente queste due allegorie saranno state rubate dai Tedeschi nel famoso sacco del 1630, e vendute in seguito al re di Francia.

La data del 1497 che troviamo nella celebre tavola di casa Trivulzi a Milano, una delle più vaste opere che il Mantegna conducesse a tempera, fa supporre che anche questa egli dipingesse in Mantova, dopo che vi avea fatto ritorno da Roma. È una Madonna seduta sulle nubi, col fanciullo sulle ginocchia, e circondata da vaghissimi angioletti. Al basso stanno i quattro santi Romualdo, Girolamo, Gregorio Papa, e Giovanni Battista. Nel mezzo, Angioletti che suonano. La testa della Vergine ricca del sublime affetto proprio alla madre ed alla sposa cristiana, di cui il Vangelo la volle modello, manifesta come il Mantegna sapesse talvolta dimenticarsi e le rigidezze dei marmi antichi, e la prella imitazione della natura, per lanciar l'anima nei campi del più puro ideale. La figura del San Girolamo, disegnata e dipinta in modo da onorare Raffaello, ha il getto de' panni ricco senza triturni, e manifesta una gravità bene attagliata al sommo interprete delle divine Scritture. Per contrario il San Giovanni Battista cade nei soliti seccumi del Mantegna, e presenta un insieme contorto, contorni angolosi, magrezza eccessiva, anche per chi pasceasi di locuste e di mele silvestre. L'altre figure si raccostano alla maniera convenzionale del Mantegna. In angolo sta scritto: *Andreas Mantinea pinxit anno Gratia* 1497. Dissi già nella nota 3, pag. 166, come questa tavola non potesso essere quella fatta per Santa Maria in Organo a Verona, e dal Vasari accennata senza dirne il soggetto. Piuttosto potrebbe esser quella che il Ridolfi afferma avere il Mantegna dipinto per la sua cappella a Sant'Andrea di Mantova.[1]

[1] *Vita del Mantegna*, tomo I, pag. 115. Edizione di Padova.

Nel più grandioso e più corretto stile del Mantegna è pure condotto il Cristo al sepolcro, che fregia l'ultima stanza della pinacoteca Vaticana a Roma. Tuttochè questo dipinto non sia citato da nessuno dei contemporanei di Andrea, o dei suoi biografi posteriori, tuttochè vi manchi il suo nome, pure addimostra per modo l'ultima sua maniera, da non lasciar dubbiezze sulla sua originalità. Il Cristo è disegnato da gran maestro, e i mezzi scorti di alcune membra vi sono intesi con una incredibile perizia. Bella per dignità è la testa del Nicodemo, molto espressive le altre figure. Peccato che il colore, specialmente nelle ombre, pecchi per qualche pesantezza. Questa tavola fu incisa a contorni per la Raccolta dei più celebri quadri rinniti nell'Appartamento Borgia al Vaticano.[1]

Essendo io in Roma nel 1840, vidi presso il signor Baldeschi, negoziante di quadri, una figura di donna maggior del vero, esprimente una Stagione, la quale disvelava indubbiamente la più bella maniera del Mantegna. Era in tela a tempera, e mostrava una mirabile conservazione. Il Baldeschi mi disse che veniva da Mantova.

Durante la sua lunga dimora in quest'ultima città, il Mantegna colorì alcuni freschi, dei quali due soli ci rimangono, ed anche in così misero stato da non poterli più dire se non informi avanzi. L'uno è, o meglio era, una Madonna con San Sebastiano ed altri Santi sulla facciata della chiesa di San Sebastiano.[2] Più ancor danneggiato si mostra l'altro, che sulla facciata di Sant'Andrea presentava quest'ultimo Santo e San Longino.[3]

Dei molti ritratti dipinti dal Mantegna in Mantova, pochissimi ancora ce ne rimangono. Due insieme riuniti nella stessa tavola, e che il Ridolfi ricorda nella sua Vita del Mantegna, portanti le effigi di Lodovico Gonzaga e di Barbara di Brandeburgo sua moglie, stanno adesso nella quadreria di Lord Hamilton a Londra. Probabilmente rubati dai Tedeschi nel sacco di Mantova, ti ebbe poco dopo in Venezia certo Niccolò Renier, pittore fiammingo colà dimo-

[1] *Roma*, 1820, presso il De Romanis.
[2] Susani, *Nuovo Prospetto di Mantova*, 1833, pag. 80.
[3] *Idem*, *ibid* pag. 116.

ranto. Questi ne fece una lotteria, insieme a tutti gli altri dipinti da lui posseduti.[1] A chi toccassero in sorte i due ritratti, s' ignora; ma è certo che sullo scorcio del passato secolo erano ancora in Venezia, come rilevo da una lettera di Gio. Mario Sasso al cavalier de Lazzara di Padova, e vennero poi venduti al predetto Lord Hamilton. Questi ritratti furono assai debolmente intagliati da ignoto incisore sul finire del passato secolo.

Uno stupendo ritratto del Mantegna, cioè Elisabetta Gonzaga moglie del Marchese Francesco, possiede adesso la Galleria degli Uffizi. La sua fronte è cinta da un cordoncino, dal quale pende un piccolo scorpione. È vestita di una stoffa a scacchi d'oro e neri, e sull' orlo della veste stanno eleganti rabeschi pur in oro che somigliano a lettere. Dietro alla tavola è scritto a penna: *Duchessa Isabetta Mantovana moglie del duca Guido*. Ma io non so che ai tempi del Mantegna vi fosse un Guido Gonzaga, e meno che avesse a moglie l' Isabella Estense effigiata su questa preziosa tavola; imperocchè Isabella si maritò nel 1490 con Francesco II figlio a Lodovico. — Essa fu splendida protettrice delle arti e delle lettere, e calda ammiratrice di Lodovico Ariosto, che gli era stato raccomandato dal Cardinale Ippolito d' Este. Isabella aveva formata in Mantova una preziosa collezione di cammei, di medaglie e di cose antiche, che fu rubata dai Tedeschi nel ricordato sacco del 1630.

Un altro ritratto del Mantegna, e pare anch' esso di un Gonzaga, forse Francesco, ha il conte Lochis di Bergamo nella sua galleria. Il pennello ed il segno crudetto non lasciano per certo dubitare che questa bella mezza figura non sia del nostro Andrea.

Una fra le più conservate opere di Andrea fregia adesso la galleria Scarpa alla Motta di Friuli. È un San Sebastiano nudo, in grandezza più che naturale, trafitto da molte frecce. Tuttochè dipinto a tempera sulla tela, manifesta, se non colore robusto, almeno un vigoroso chiaroscuro. Stupendo n'è il disegno, specialmente nello scorcio, nelle gambe e nelle estremità; e di inspirato dolore s' accende la testa rivolta al

[1] Vedi le Note del Morelli all'*Anonimo*, pag. 145

cielo. Ai piedi del Santo vedesi una candela accesa che manda un leggero fumo, e intorno ad una fettuccia è scritto il motto: *Nil nisi divinum stabile, est cætera fumus.* — Io credo che questa mirabile figura debba essere noverata fra le ultime opere del Mantegna, imperocchè in una lettera del figlio di lui Lodovico, scritta al marchese Francesco Gonzaga il 2 ottobre 1506,[1] vien nominato fra i dipinti rimasti nello studio di Andrea al momento della sua morte: un *San Sebastiano il quale nostro padre voleva fosse di monsignor Vescovo di Mantova.* L'ebbe in seguito messer Pietro Bembo, perchè l'Anonimo Morelliano, nel noverare gli oggetti d'arte a di antichità che vedevansi in casa dell'elegante cardinale, dice che *El San Sebastiano saettato alla colonna, grande piu del naturale, fu de mano de Andrea Mantegna.*[2] Stette in quest'ultima città presso gli eredi del Bembo fino al 1607, nel qual anno la signora Cornelia Gradenigo, di quella casa, lo vendette al celebre professore Scarpa, che lo portò a Pavia ad accrescervi la sua pregevole collezione di quadri. Egli poi, morendo, legollo per testamento ai fratelli suoi dimoranti a Motta di Friuli, ove ancora accuratamente conservasi. Anni sono, io lo disegnai e lo feci incidere per unirlo ad una minuta illustrazione che pubblicai col titolo: *Sopra un dipinto del Mantegna nella galleria Scarpa ec.* Padova 1839.

La ricordata lettera di Lodovico Mantegna, 2 ottobre 1506, ne racconta che al trapassare di Andrea rimase nel suo studio anche un *Cristo in scurto*, ch'io non dubito essere quello posseduto dalla Pinacoteca di Milano, e tanto ammirato da coloro che nell'arte più cercano le vittorie del difficile, che non le amabilità del bello. Il cadavere del Redentore è steso sopra una tavola coi piedi rivolti allo spettatore, sicchè tutta la figura digrada per modo, da venir rinserrata in bravissimo spazio, quantunque grande al naturale. Volevasi somma dottrina anatomica e prospettica per uscire a bene dall'arduo assunto. E questa dottrina si ravvisa in fatti nel ben inteso sfuggire delle gambe e delle braccia, e nei

[1] *Lettere Pittoriche*, tomo VIII, pag. 16.
[2] Pag. 19.

piedi disegnati ed eseguiti maravigliosamente. Non per questo è raggiunto l'effetto desiderato, giacchè ponendosi al vero punto di vista da cui deve essere osservato questo nudo, non iscorta, come dovrebbe; colpa forse del chiaroscuro non ben degradato, e della trascuranza di non aver fatto girar le pieghe nel senso dello scorto. A fianchi del Redentore veggonsi piangenti la Maddalena e San Giovanni, in mezze figure. — Quest'opera preziosa e benissimo conservata, pare che la Pinacoteca milanese la acquistasse dal celebre pittore cavalier Bossi, che la fece incidere dallo Scotto nel 1809. Un'altra incisione ne fu fatta più tardi dal Bisi per la Pinacoteca di Milano illustrata,[1] Tom. II, Tav. II della *Scuola Mantovana.*

La terza opera rimasta nello studio di Andrea quando morì, fu un Trionfo di Scipione, che fino a pochi anni sono vedevasi a Venezia conservatissimo in casa Cornaro, poi Moconigo a San Polo. Questa tela, ch'è senza dubbio una delle più belle tempere a chiaroscuro che mai eseguisse il Mantegna, fu venduta per pochi denari dagli ignoranti possessori al signor Sanquirico, che la rivendette poi all'Istituto di Londra, ove adesso vedesi. Il Waagen[2] dice, a ragione, essere questo un lavoro condotto nella miglior epoca del pittore, il quale seppe in esso, più ingegnosamente che in altre, congiungere l'imitazione dell'antico colla norma della pittura. Egli vorrebbe considerarlo come una specie di studio preliminare ai famosi Trionfi di Giulio Cesare dipinti pel Gonzaga a Mantova, ma si inganna; imperocchè la composizione non si accosta per nulla a nessuna di quelle dei citati Trionfi. Io poi sono d'avvise che questa debba tenersi per una delle ultime opere cui il Mantegna consecrasse i pennelli; imperocchè trovo nella lettera surricordata di Lodovico Mantegna, come fra i dipinti lasciati da Andrea morendo, vi fosse *l'opra di Scipion Cornelio, principiata già a nome di*

[1] *Pinacoteca del palazzo ducale delle Scienze e delle Arti di Milano, pubblicata da Michele Bisi incisore, col testo di Robustiano Gironi.* Milano, dalla stamperia Reale, 1812-1833 In-folio — Una lettera di Lodovico Mantegna alla marchesa Isabella Gonzaga, de' 12 novembre 1507, dice, che questo *Cristo in scurto* l'avea avuto il cardinale Gonzaga, cognato della Marchesa. (Vedi Gaye, *Carteggio inedito*, tomo III, pag. 564.)

[2] *Kunstwerke und Künstler in England. Erst. Th.*, pag. 157.

messer Francesco Cornaro. Il Bembo poi, scrivendo da Venezia a Isabella marchesa di Mantova in data 1 gennaio 1505,[1] le raccomanda di sollecitare il Mantegna a compiere *alcuni telari* che si era impegnato di condurre *per messer Francesco Cornelio fratello del Cardinale per prezzo di ducati* 150, avendone già ricevuti 25 per caparra. Aggiunge in seguito il Bembo: *Ora mi si dice che esso messer Andrea ricusa di voler piu fare detta opera per quel prezzo, e ne domanda molto più: il che è paruto a messer Francesco la più nuova cosa del mondo, et pare a chiunque la ode dire; massimamente avendo messer Francesco lettere di messer Andrea, per le quali esso particolarmente conferma il patto detto di sopra tra loro*. — Una lettera poi di Lodovico Mantegna alla marchesa Isabella Gonzaga, 12 settembre 1507,[2] ci fa sapere come il detto Trionfo di Scipione fosse stato ritenuto dal cardinale cognato della marchesa, e non l'avesse neppur per intero pagato. Come in seguito passasse in casa Cornaro, ignoriamo.

Tutti questi documenti mi pare non possano lasciar dubbio che il Trionfo di casa Cornaro sia quello stesso che in essi vien rammentato, e fosse quindi condotto fra il 1505 ed il 1506.

Ad Hampton-Court, presso Londra, trovansi ora, oltre ai Trionfi di Cesare ricordati alla nota 1. pag. 170, quattro altri dipinti del Mantegna che qui registrerò. Uno rappresenta la Vergine col Bambino, San Giovan Batista, e sei Santi sedenti. Nel fondo è San Cristoforo con Gesù sulle spalle, il combattimento di San Giorgio col drago, San Girolamo, San Francesco e San Domenico.

L'altro, che pare il riscontro del precedente, perchè della medesima grandezza, offre il transito della Vergine, cogli Apostoli all'intorno. Nell'appendice alla traduzione inglese della citata opera del Waagen è detto,[3] che questi due piccoli quadretti vengono dalla collezione del Duca di Mantova, acquistata da Carlo I d'Inghilterra; ma nel citato Inventario *delle robe di Mantova ritrovate nella corte vecchia*, scritto nel

[1] Gaye *Carteggio inedito*, tomo II, pag. 71.
[2] *Idem, ibid.*, tomo III, pag. 564.
[3] *Works of Art and Artist in England*, tomo I, pag. 294.

1559, fra i molti quadri che vi sono registrati, non trovo i due predetti, e non li trovo neppure nella Descrizione stesa intorno la metà del secolo XVI, di alcuni oggetti d'arte posseduti dalla marchesa Isabella Gonzaga.[1]

Nostra Donna addolorata forma il soggetto del terzo quadretto, composto di cinque mezze figure a tempera sulla tavola.

L'ultimo è un Muzio Scevola che mette la mano sul fuoco dinanzi a Porsenna. Il Catalogo della collezione Wanderdoort, ove pare fosse un tempo, non fa menzione senza dire il nome del pittore; ma quello della galleria di Giacomo II d'Inghilterra, al N 964, l'attribuisce al Mantegna. Potrebbe forse essere il quadrello dipinto a finto bronzo, ch'e nominato dall'Anonimo Morelliano a pag. 70, e che vedeasi a Venezia in casa di messer Francesco Zio: almeno il soggetto è lo stesso.

Se diamo retta alle parole dell'or citato Anonimo, del Ridolfi, di alcuni scrittori contemporanei al nostro artista, od a quelle di parecchi conoscitori del passato secolo, molti altri dipinti, oltre i ricordati, avrebbe condotto il Mantegna. Essi li vengono noverando, ed accennano i luoghi ne' quali conservavansi: ma sia che questi, col mutar di possessori, si smarrissero, o stieno in luoghi da me ignorati; fatto sta che non mi fu possibile averne contezza per quante ricerche io facessi. Egli è perciò che stimo inutile tenerne parola, tanto più che in questo Commentario mi proposi di parlare solo di quei lavori di Andrea che ancora possono venire ammirati dagli amici delle Arti.

DIPINTI DUBBJ.

Ora farò qualche cenno di quelle opere, le quali, tuttochè di stilo interamente mantegnesco, pure lasciano gli intelligenti incerti a decidere se debbano considerarsi piuttosto come fatica degli imitatori di Andrea, anzichè come prodotto del suo pennello dottissimo.

Nella galleria Pembroke a Londra conservasi una tavola

[1] Vedi l'Appendice all'*Archivio Storico Italiano*, tomo II, pag. 324.

esprimente Giuditta che pone la testa di Oloferne in un sacco sostenuto dalla serva. Nel fondo v' è il letto su cui sta il cadavere di Oloferne. L' esecuzione n' è accuratissima, ma vi traspare nel segno certa durezza originata dalla imitazione dell' antico. Secondo Wander-Doorl, Carlo I d' Inghilterra teneva questo dipinto come un Raffaello, e lo diede al Pembroke in cambio di un Parmigianino. [1]

Nella pinacoteca di Parma vedesi un piccolo dipinto ad olio in due spartimenti, che ci offre esattamente le stupende composizioni del martirio di San Cristofano condotte dal Mantegna agli Eremitani di Padova. Questa tavoletta è indicata nel catalogo come di lui, ed infatti tien molto della sua maniera, specialmente nei panni *crudetti* e *sottili*. Sennonchè v'hannocerte scorrezioni nel segno, certe trascuranze in qualche testa, che mi lasciano dubitoso sull'originalità sua. Dato che fosse proprio opera del pittor padovano, potrebbe essere quella ricordata dall' Anonimo Morelliano a pag. 84, come esistente in Venezia in casa di messer Michele Contarini. Egli la rammenta così: *Vi è un ritratto colorito, piccolo, della istoria di San Cristoforo che fece il Mantegna a Padoa in li Eremitani de man del detto Mantegna: molto bella operetta.*

Presso la famiglia Scotti di Padova vedevansi anni sono alcune tavolette che in piccole dimensioni portavano diligentemente, non solo le accennate storie di San Cristoforo, ma tutte l'altre che il Mantegna dipinse agli Eremitani. Il Rossetti e l' altre Guide di Padova le danno come i modellini preparati dall'autore per la sua grand'opera. Non mi pare ci voglia grande intelligenza d'arte a riconoscerle come copie di quegli stupendi affreschi. Se non bastasse la timidezza del pennello a confermarlo, basterebbe la perfetta riproduzione che vi si ravvisa d'ogni figura, e perfino la somiglianza delle teste. Ora ognuno sa che gli artisti d'ordinario eseguendo le opere loro, non s'attengono mai scrupolosamente a quanto gettarono prima sui lor modelli, e meno poi fermano in questi i caratteri delle teste. Le ricordate tavolette, che dalla casa Scotti or passarono presso i Marchesi Orologio al Teatro Nuo-

[1] Vedi la traduzione inglese dell'opera del Waagen sopra citata, tomo III, pag. 72

vo, io penso sieno quelle rammentate dal predetto Anonimo Morelliano a pag. 26, appunto copiate dai freschi degli Eremitani: *In casa de M..... de Sira, mercadante de panni* (dic'egli), *el retratto piccolo della cappella delli Eremitani dell'opera del Mantegna fu de mano de....*

In Brera a Milano è notata come opera del Mantegna una tela a tempera che rappresenta San Bernardino da Siena, con una medaglia in mano, dov'è il monogramma di Gesù Cristo: due angeli gli stanno a'fianchi: altri quattro nella lunetta superiore circondano una palla sotto cui è scritto *Hujus lingua salus hominum*. — Sebbene il segno e il carattere delle estremità s'accostino di molto alla prima maniera del Mantegna, pure le drapperie, gettate con più larghezza dello mantegnesche, ma con meno finezza modellate, gli insiemi delle figure assai meno svelte di quelli d'Andrea, producono in molti intelligenti il sospetto che questo dipinto sia piuttosto una bella opera del Monsignori, del Carotto o di qualche altro imitatore del Mantegna, anzichè uscita dalle sue mani.

Nella famiglia Trivulzi ricordata, conservansi tre miniature di prezioso lavoro, che si additano come del Mantegna. L'una è la Crocefissione, l'altra l'Adorazione nell'orto, la terza una Madonna col Bambino, accompagnata da quattro angioletti che suonano, e da vari Santi in lontananza. Le teste sono finamente toccate, le pieghe asprette, ma benissimo affaldate, e tocche d'oro sui lumi colla maggiore maestria. Lo stile s'accosta di molto a quello del Mantegna; pure non oserei affermare ch'egli fosse l'autore di questi gioielli, tanto più che in una lettera autografa del marchese Federigo Gonzaga[1] a Bona duchessa di Milano, datata da Mantova li 20 giugno 1480, è chiarito che il Mantegna non amava far opera di *miniatore, perchè lui non è assueto pingere figure piccole*.

Per la stessa ragione dubiterei fosse lavorata dal Mantegna la famosa miniatura nella privata Biblioteca del Re di Sardegna, che il Rosini ci diede incisa alla Tav. 74 della sua *Storia della Pittura italiana*, e che senza esitanza affermò essere opera del nostro pittore.[2] Rappresenta la

[1] L'autografo conservavasi dal celebre pittore cavalier Giuseppe Bossi.
[2] Tom. III, pag. 260.

Circoncisione. Nel mezzo sta il Bambino sostenuto da due vecchi sopra di un'ara, mentre un'angioletto alato, rivolto in ischiena, presenta un bacino. A destra vedesi la Vergine, San Giuseppe e due donne. A sinistra tre altre donne. Nel campo v'è un arco trionfale di architettura composita. Il colorito di questo prezioso foglio non può essere più vigoroso, e la maniera del segno ricorda molto il Mantegna, sebbene gli insiemi delle figure appaiano un po'tozzetti; difetto ignoto ad Andrea, che cadeva talvolta nel contrario.

Anche il signor Vallardi tiene nella scelta sua quadreria un piccolo quadretto in tavola attribuito al Mantegna, che esprime un Cristo deposto di croce, con San Giovanni che abbraccia la croce. Mi parve una delle prime cose dell'autore, e di un merito assai mediocre.

Meno incerto dovrebbe essere il giudizio dei conoscitori sopra una gran tavola con la Vergine, Sant'Antonio abate, e Sant'Antonio di Padova, che sta nella Galleria Malaspina a Pavia, perchè v'è scritto *Andreas Mantinia Pata—vinus pin* 1491. Pure, quando si pone attenzione al disegno poco corretto delle figure, alla mancanza di finezza nel pennello, agli attacchi delle mani e de' piedi male intesi, al pennello più sciolto del mantegnesco, ma assai men dotto, si starebbe quasi per crederla una contraffazione, se però questa impressione non è prodotta dai molti e pessimi ristauri che fecero sparire ogni originalità.

Codesto sospetto non può cadere sulla tavola in mezze figure ron Cristo morto circondato da Maria, da Maddalena e da Giovanni; tavola che, almeno fino due anni sono, stette nella preziosa raccolta del fu conte Guido di Bisenzo a Roma. Ma un altro e più ragionevole sospetto sorge considerando questo esimio lavoro, bellissimo di espressione e squisitamente dipinto; il sospetto cioè che non sia del Mantegna, ma sì di quel Carlo Crivelli veneto, di cui la Pinacoteca di Milano e quella de' Rinuccini a Firenze conservano stupendi dipinti. Posso ingannarmi, ma ho il conforto che all' error mio partecipano molti valenti artisti di Roma.

Questa bella e conservatissima opera era prima in casa Barberini; e quando l'ebbe il conte Bisenzo, fu fatta incidere

a contorni pel Giornale *L'Ape delle belle arti*,[1] e venne, un pochino all'arcadica, illustrata dal marchese Melchiorri.

Ha tutti i caratteri del pennello di Andrea, senza però appalesarne la dotta squisitezza, una tela esprimente una Santa Famiglia in mezze figure in grandezza del vero, che serve di tavola all'altare della cappella fondata dal Mantegna in Sant'Andrea di Mantova. Tuttochè il Ridolfi la affermi del Mantegna,[2] pure alcuni, pratici delle cose di Andrea, me non escluso, la tengono come lavoro della sua scuola, ed appuntellano il lor giudizio sui contorni sfumati assai più di quello non solesse usare il pittor padovano, sulle estremità che tendono un pocolino al tozzo, e sul chiaroscuro non sempre giusto.

Tuttochè non ricordata nè dai biografi nè dalle Guide, io invece inclinerei a ripotare come di lui un'altra tavola d'altare che vedesi alla Madonna degli Angeli, poco lungi da Mantova. È un'Assunta circondata da angioletti vaghissimi. La figura della Vergine egregiamente disegnata, la sua testa bellissima, le drapperie, angolose sì, ma finissimamente modellate, tanto ricordano la miglior maniera dell'insigne padovano, che non si saprebbe a quale altro maestro attribuir questa tavola. Forse un tempo ornava l'altar maggiore della chiesa: quand' io la vidi, stava appesa ad una parete e così negletta, che nessuno pensava a riparare una larga fenditura da cui era spartita nel mezzo.

La Trasfigurazione sul Tabor, piccola tavoletta ad olio che possiede il Museo Correr a Venezia, da parecchi intelligenti non è accettata come opera del Mantegna, quantunque, fin dallo scorcio del passato secolo, Giovan Maria Sasso, gran conoscitore delle scuole venete, la affermasse assolutamente di lui. Io non dico che corte scorrezioni, specialmente in alcune parti in iscorto, non possano fare dubbioso il giudizio; ma le pieghe e l'arie de' volti tanto si raccostano al maestro padovano, da sorreggere robustamente l'opinione di quelli che con me la tengono una fra le più deboli fatiche di Andrea. Questo quadro stava prima nel con-

[1] Vedi vol. II, Tavola 5, pag. 9.
[2] *Vita del Mantegna*, tomo I, pag. 115

vento di San Salvatore a Venezia, e potrebbe esser quello che ornava l'altar maggiore, innanzi che vi fosse posta la mollo lodata ma non bella tela di Tiziano.

Non minori esitanze lascia in qualcheduno la gentil tavoletta ascritta al Mantegna nella Pinacoteca di Monaco, e portante la solita composizione di una Madonna in trono e quattro Santi. La maniera è affatto mantegnesca, ed il sicuro disegno come il perito pennello, disvelano un maestro valente. Considerando per altro all'insieme delle figure, un pochino lozzette, e al tono opaco delle parti ombrate, inchinarei a crederla di Melozzo da Forlì, anzichè del Mantegna.

La Galleria imperiale di Vienna ha una bella tavoletta alla un piede, in cui è espresso il martirio di San Sebastiano. Il catalogo di Chretien da Michel lo dà per un Mantegna, e molti dei conoscitori tedeschi non esitano ad affermarla di lui. Io però, tuttochè conceda esservi il suo stile, non so ravvisarvi la sua finezza. Fu incisa da J. Troyen.

Lo stesso affetto mi produsse una Madonna col putto posseduta dalla Galleria urbana di Magonza, e battezzata da tutti i cataloghi e da tutte le Guide come un Mantegna. In onta del pomposo elogio che ne fa il signor Wessemberg,[1] io non so vedervi che uno squarcionesco di mollo merito, ma non un Mantegna.

BIBLIOGRAFIA DEL MANTEGNA.

Scardeone. — *Antiquitates Patavinæ.—Patavii*, 1585, fol. 370, e seg.

Vasari. — *Vita di Andrea Mantegna.*

Ridolfi. — *Vita di Andrea Mantegna.*

Moschini. — *Della origine e delle vicende della Pittura in Padova.* — Padova, 1826, pag. 31-60.

Anonimo. — *Notizia d'opere di disegno*, pubblicata ed illustrata dall'ab. Morelli. — Bassano, 1800, pag. 9. 19. 23. 24. 70. 84. 85. 142.

Lettere pittoriche. — Edizione del Silvestri, tom. VIII, pag. 14-34.

[1] *Die Christlichen Bilden*, Costanza 1827, tomo 1, p. 334.

Bartsch. — *Le Peintre Graveur*. — Vol. XIII.
Huber. — *Manuel des Curieux*. — Vol. III.
Strutt. — *Biografical Dictionary of the engravers*.—London, 1785, tom. I.
Ottley. — *The Italian School of design: being a Series of fac-similes of original Drawings, by the most eminent painters and sculptors of Italy; with biographical notices of their works.* — London, 1823. In fol. mass.
Zani. — *Materiali per servire alla storia della Incisione ec.*
Zanetti. — *Catalogue des gravures du M. le chevalier Leopoldo Cicognara*. — Venise, 1836.
Rosini. — *Storia della Pittura Italiana*. — Pisa, 1841-48, tom. III, pag. 254 e seg.

DISEGNI DEL MANTEGNA.

Nella Galleria degli Uffizi di Firenze, oltre la Giuditta descritta nella nota 1, pag. 174, contansi i seguenti di sicura autenticità.

Cassetta V.

N° 3. — *Angelo a figura intera*, con una palma in mano. — Disegno a bistro, lumeggiato di biacca.

N° 5. — *Ercole ed Anteo*. — Gruppo a penna su masse preparate prima ad acquerello.

N° 6. — *Un pezzo della danza dell'Ore*, cioè due figure intero ed una mezza. — Disegno a penna, puntaggiato nei contorni, perchè forse servì all'incisione, che, secondo alcuni, ne fece lo stesso Mantegna, secondo altri il Raimondi.

Cartella N° 114, Armadio 12.

Contiene moltissimi disegni attribuiti al Mantegna; ma solo i seguenti possono tenersi per suoi.

N° 2. — *Bambino alato*, che porta un cucarpio. — Disegno a penna in carta rossastra, con lumi di biacca.

N° 3. — *Tritone con una Najade in groppa*. — Disegno a penna.

N° 5. — *Testa di putto* che guarda in su. — Disegno a penna.

N° 8. — *Figura intera* con un libro chiuso in mano. — Disegno a penna assai guasto.

N° 9. — *Figura panneggiata* in atto di guardar in alto. — Disegno all'acquerello.

N° 11. — *Il Salvatore che benedice.* — Schizzo a penna.

N° 19. — *Due figure di donne*, l'una veduta per di dietro, l'altra per dinanzi. — Disegno a penna in pergamena.

CASSETTA N° 11, Armadio 2.

N° 3. — *Un santo Re*, coll'asta in una mano, il mondo nell'altra. — Disegno all'acquerello lumeggiato a biacca. È punteggiato nei contorni, forse per inciderlo

(senza numero.) *La Lupa con Romolo e Remo.* — Disegno a penna.

N° 10. — *Due Ninfe nel bagno.* — Disegno a penna.

N° 12. — *Madonna* a mezza figura col putto. — Disegno a penna. Potrebbe però essere di Marco Zoppo, perche ne ricorda assai da vicino la maniera.

Nella Biblioteca Ambrosiana a Milano ammiransi due disegni a penna di Andrea, figuranti due pezzi del Trionfo di Cesare. Sono bucati nei contorni dalla punteggiatura, che servì forse a trasportarli sul rame, giacchè paiono i disegni originali che servirono ad alcune delle incisioni che di quei Trionfi condusse lo stesso Mantegna.

Nella medesima città vidi presso il signor Vallardi, negoziante di libri e stampe, ed intelligentissimo di cose d'arte, parecchi disegni attribuiti al Mantegna. Uno solo mi parve veramente suo, ed è una figura d'uomo indicante una roccia.

Il Bartsch, nel suo Catalogo dei disegni del Principe di Ligne a Vienna,[1] dice che questi possiede un bellissimo e finitissimo disegno a penna del Mantegna, rappresentante due uomini a cavallo, l'uno veduto per dinanzi, l'altro per di dietro.

[1] Pag. 79.

Al Museo del Louvre, nella sala in cui stanno disposti i disegni de' grandi maestri, veggonsi i seguenti:

Il Giudizio di Salomone. — Questa mirabile e stupendamente disegnata composizione può dirsi più un quadretto a chiaroscuro, che non un disegno; perchè in fatti è condotto sulla tela preparata, e i lumi e le ombre son lavorate a pennello o di corpo.

Gesù Cristo s' incammina al Calvario. — Disegno a matita nera o rossa.

Il Trionfo d'Amore. — La testa del vincitore è coperta da un elmo, la spalla sinistra da un mantello corto. Egli calpesta alcune armi, e s' appoggia sopra uno schiavo. La Vittoria gli tien sospesa sul capo la corona. — Disegno a penna assai ben lavorato, ma di uno stile più largo del mantegnesco; ragione per cui avrei qualche esitanza a tenerlo originale di Andrea. Questa composizione fu incisa da Marcantonio.

Alcuni Amori si danno ai piaceri della danza, della musica e della caccia. Fregio a penna di rara bellezza.

Nella sala delle Incisioni e dei Disegni della Pinacoteca di Monaco, conservansi due fogli del nostro pittore condotti con sommo magistero, e sono:

Una delle Ore che danzano nel *quadro* allegorico di Parigi dello il Parnaso. — È a penna, e fu qua e là ritocco da mano non molto perita.

Cristo fra Sant'Andrea e San Longino. È a penna, lavorato con isquisita finitezza. Forse è il disegno originale che servì alla incisione dello stesso Mantegna.[1]

I cataloghi delle Gallerie inglesi ci additano moltissimi disegni del Mantegna; ma solo i seguenti possono ascriversi a lui senza trepidazione.

In Londra nella Galleria reale:

Il dominio dei Vizj sopra la Virtù. Disegno a penna. — Il Waagen dice ch' è affatto simile al quadro del Mantegna al Louvre, dove per altro sono rappresentati i Vizj scac-

[1] Vedi la stampa del *Cristo risorto*, a pag. 208.

ciati dalle Virtù. Il Passavant attribuisce a torto questo disegno al Botticelli, giacchè in ogni tratto vi si vede la mano di Andrea. Secondo alcune lettere di Giovan Maria Sasso ch' io conservo, stava sul cominciare del presente secolo in casa Giovanelli a Venezia, poi fu comperato dal cavalier Strange.

Cristo in croce fra due Ladroni.—Disegno a bistro lumeggiato a biacca di squisito lavoro. — Il Passavant non esita a tenerlo di Andrea, ma il Waagen si congiunge coll'Ottley per crederlo di altra mano.[1]

Presso il celebre raccoglitore di capi d'arte, Ottley:

Tritoni conducenti cavalli.— Disegno a penna.

Un uomo sdraiato vicino a morte. – Disegno a penna.[2]

In Oxford, nel collegio di Christ-Church, vedesi un disegno a penna del Mantegna rappresentante un Cristo deposto di croce. La composizione ricorda la famosa di Raffaello nella galleria Borghese. Potrebbe esser quello che molti anni sono Lord Schippe avea rinvenuto in Roma.

Cinquanta disegni originali del Mantegna (per lo più teste) pretendeva possedere sulla fine del passato secolo il P. Gio. Battista de Rubeis udinese, disegni che furono poi incisi da Francesco Novelli. Ma se fossero veramente usciti dalla mano di Andrea, non potrei affermare, perchè io non li vidi mai, ed ora più non sono in Italia. Da una lettera inedita dell'abate Mauro Boni, scritta da Udine al predetto Novelli (4 ottobre 1793), rilevo che il Canova li aveva anch'egli giudicati come del Mantegna, ma quando osservò le incisioni, non so consentire a tale giudizio, giacchè dalla maniera del Mantegna son le mille miglia lontane. Vero è che il Novelli fu un di quegli incisori alla carlona, che tiravan via come vien viene, senza darsi un pensiero al mondo di star fedeli al carattere e allo stile degli esemplari.

[1] Veggasi per questi due disegni la citata opera del Waagen, *Kunstwerke und Künstler* ec Tom. I, pag. 127

[2] L' Ottley pubblicò questi due disegni incisi a guisa di fac simile per la citata sua magnifica opera: *The Italian School of design: being a Series of facsimiles ec. London* 1823

INCISIONI DEL MANTEGNA.

SOGGETTI SACRI.

Maria Vergine col Bambino. — Larga poll. 9. 8. Alta poll. 12. 6. — Ne esistono due copie antiche.

Flagellazione di Gesù Cristo. — Larga poll. 11 $\frac{1}{2}$. Alta poll. 14 $\frac{1}{2}$. — Lo Zani è d'opinione che del Mantegna non sia che l'invenzione; ma pare a me che s'inganni, giacchè la maniera del taglio è uguale alle altre stampe certe di Andrea.

Gesù Cristo deposto di croce. — Larga poll. 13. 3. Alta Poll. 16. 6. — È fra quelle ricordate dallo Scardeone e dal Vasari; ed è assai probabile sia incisa sul disegno della stessa composizione e grandezza che sta ad Oxford nel collegio di Christ-Church. (V. pag. 207.)

Gesù Cristo portato al sepolcro, colla iscrizione: *Humani generis Redemptori.* — Larga poll. 16. 4. Alta poll. 11. — È il capolavoro del bulino di Andrea, e se ne trovano parecchie copie contemporanee, fatte da altri incisori. La notò anche il Vasari.

Gesù Cristo posto nel sepolcro. — Larga poll. 11 $\frac{1}{2}$. Alta poll. 15 $\frac{1}{2}$. — Composizione diversa dalla precedente: sopra la croce, le iniziali *I. N. R. I.*

Gesù Cristo alle porte del Limbo. — Larga poll. 13. Alta poll. 17. — È ricordata da Lomazzo nel suo Trattato della pittura, e ne esistono parecchie copie antiche; fra le quali si distingue quella eseguita da Mario Cartario nel 1566, con qualche variazione.

Cristo Risorto. — Larga poll. 12. Alta poll. 15. — Ne esiste una copia antica in minor dimensione, attribuita a Giovan Antonio da Brescia. È citata dal Vasari.

Giuditta pone la testa di Oloferne entro ad un sacco tenuto dalla serva. — Larga poll. 8. Alta poll. 11. 3. V'è chi pensa sia tratta da un disegno del Mantegna, ma non eseguita da lui.

Giuditta con la testa di Oloferne. — Larga poll. 9. 4. Alta poll. 10. 7. — Sembra tratta dal famoso disegno dello stesso Mantegna, che sta nella Galleria degli Uffizi.

Maria Vergine col Bambino e San Giuseppe. — Larga poll. 10. 7. Alta poll. 14. 7. — In questa rarissima stampa non terminata, il Mantegna intendeva ad incidere lo spartimento centrale del suo trittico, che ora conservasi nella Galleria degli Uffizi. (Ved. nota 1, pag. 168.)

SOGGETTI PROFANI.

Busto di vecchio soldato, posto sopra un guscio di lumaca. — Largo poll. 3. Alto poll. 5.

Testa di vecchio con berretto in capo. — Largo poll. 3 $\frac{1}{4}$. Alto poll. 3 $\frac{3}{4}$.

Donna in piedi appoggiata sopra un tronco d'albero. — Largo poll 3 $\frac{1}{11}$. Alto poll. 4 $\frac{1}{4}$.

Baccanale col Sileno. — Largo 15. 7. Alto 10. 5. — È una di quelle citate dal Vasari, ed è opera, a parer mio, inferiore di molto all'ingegno del Mantegna. Ve ne hanno parecchie copie antiche.

Una scena di Fauni ubriachi, detta *Il Baccanale del Tino.* Larga poll. 15. 6 Alta poll. 12. 3.

Trionfo di Nettuno (secondo altri, *Combattimento degli Dei marini*). Larga poll. 15. 8. Alta poll. 9. 9. — Sulla tavoletta che tiene in mano l'Invidia sta scritto *INVID*, e sotto v'è una cifra che qualcuno vorrebbe significasse l'anno 1481. Il Vasari cita questa incisione.

Tritoni con Nereidi in groppa. — Larga poll. 14. Alta poll. 9. 9. — Se ne trovano copie antiche, ma una bellissima è quella che a guisa di *fac-simile* fece eseguire l'Ottley, sopra un disegno da lui posseduto, per la sua *History of Engraving*, pag. 508.

Il Trionfo di Cesare (in tre pezzi). — A. *Marcia degli elefanti.* — Larga poll. 9. 9. Alta poll. 9. 9. — B. *Marcia dei soldati.* — Larga poll. 8. 10. Alta poll. 8. 9. — C. *Marcia dei senatori.* — Queste incisioni, tuttochè s'accostino di molto alla composizione del celebre Trionfo che ora trovasi ad

Hampton-Court vicino a Londra, pura manifestano che non sono tolte da quello, ma da alcuni disegni dello stesso Mantegna, due de' quali vedonsi nell'Ambrosiana a Milano. (Vedi nota 1, pag. 170.) Furono riprodotte più volte da vari incisori.

Ercole ed Anteo. — Larga poll. 9. 6 Alta poll. 12. 10. — V'è l'iscrizione *Divo Herculi invicto*. Se ne trovano tre copie di differenti incisori.

Altro Ercole ed Anteo. — Larga poll. 8. 2. Alta poll. 7. 7.

Il Ballo delle Ore. — Larga poll. 11. Alta poll. 8. — Le movenze di queste quattro figure sono le stesse delle Muse danzanti in uno dei quadri allegorici del Louvre. L'incisione pare tolta dal disegno originale del Mantegna ch'è nella Galleria degli Uffizi (Ved. pag. 204, N° 6). Molti intelligenti vi ravvisano il bulino di Marcantonio, anzichè quello di Andrea.

Il dominio dei Vizj sulle Virtù — *A* Coll'iscrizione *Virtus combusta*. — Larga poll. 18. 7. Alta poll. 11. 8 — *B.* Colle epigrafi *Virtus deserta*, e *Virtuti S. A. I.* (iniziali, a creder mio, significanti *Squarzonius Andreas inventi*). È continuazione dell'altra *A*. Larga poll. 18. 10. Alta poll. 10. 8. — Queste due incisioni paiono tolte in parte dal disegno ch'è nella Galleria di Londra (V. pag. 206), e forse ci conservano la composizione di quel quadro del Mantegna, ora perduto, che descrive Iacopo Calandra in una lettera a Isabella Gonzaga, 15 luglio 1506 (Ved. *Lett. Pitt.*, tom. VIII, pag. 31). La finezza somma dei tagli indusse molti intelligenti a tenere queste due stampe come del Raimondi.

I due contadini. — Larga poll. 4. Alta poll. 5. 5. — Questa bella incisione non è ricordata che dal Zanetti nel suo Catalogo delle stampe Cicognara. Egli, con molta finezza d'osservazione, la riconosce como lavoro del Mantegna.

Nel Catalogo dell'Incisioni del Gabinetto Nazionale di Parigi vengono attribuite al Mantegna parecchie altre stampe; ma siccome nessuno scrittore di cose calcografiche le ascrive al nostro pittore, così io qui le novero con quella riserva che procede dal dubbio, pregando poi gli intelligenti a maturi esami su quelle a fine di chiarire la verità.

Assunzione della Vergine. — Larga poll. 7. Alta poll. 9. 4.

Adorazione degli Angeli. — Larga poll. 7. Alta poll. 9. 4.

Santa Famiglia. — Larga poll. 9. 6. Alta poll. 10.

Altra Santa Famiglia. — Larga poll. 9. 8. Alta poll. 8. 3.

Adorazione dei Pastori, col monogramma *M* — Larga poll. 10. Alta poll. 13. 7.

Battesimo di Gesù Cristo. — Larga poll. 8. 3. Alta poll. 10. 9.

Santa Caterina e Santa Lucia. — Larga poll. 7. 9. Alta poll. 10.

Ecce Homo, con due Angeli. — Larga poll. 4. 8. Alta poll. 3. 4.

Altro Ecce Homo (senza Angeli). — Larga poll. 4. 1. Alta poll. 7. 7.

San Sebastiano — Larga poll. 3. 5. Alta poll. 6.

Altro San Sebastiano. — Larga poll. 4. 1. Alta poll. 6.

La cena cogli Apostoli. — Larga poll. 11. 9. Alta poll. 9. 10.

Cristo dinanzi a Pilato. — Larga poll. 8. Alta poll. 10 9.

Cena cogli Apostoli. — Vi è l'epigrafe *Amen dico vobis qā ūīs vestrum me traditurus ē.* — Larga poll. 10. 4. Alta poll. 8. 3.

Flagellazione di Cristo. — Larga poll. 10. 11. Alta poll. 14.

Altra Flagellazione di Cristo. — Larga poll. 10. 6. Alta poll. 13. 6. È affatto simile alla precedente, fuorchè nella architettura del campo.

Tre teste di cavallo. — Larga poll. 6. 11. Alta poll. 6.

Donna ignuda in piedi. — Presso la testa della figura sta scritto *SANTA* — Larga poll. 3. 10. Alta poll. 9. 8.

Uomo nudo. — Nel mezzo sta scritto $\frac{EL}{MATO}$ — Largo poll. 4. 8. Alto poll. 8. 8.

Torso di Ercole, colla doppia epigrafe in maiuscolo e corsivo: *Monte Cavallo.* — Largo poll. 3. 9. Alto poll. 0. 1.

Combattimento di Centauri. — Largo poll. 11. 10. Alto poll. 7. 8.

Testa di donna giovane. — Larga poll. 5. 8. Alta poll. 7. 7.

Bacco ignudo, colla marca [N] — Largo poll. 9. 4. Alto poll. 6. 2.

Ercole col serpente. V' è l'epigrafe scritta in senso ver-

ticale: *Divo Herculi invicto*, e le iniziali *IET*. — Largo poll. 7. 8. Alto poll. 10. 7.

Ritratto d'uomo. — Largo poll. 4. 2. Alto poll. 4. 9.

Tre puttini nudi alati. — Larga poll. 8. 8. Alta poll. 8. 9.

Donna ignuda dormiente, con epigrafe a caratteri inintelligibili. — Larga poll. 13. 10. Alta poll. 11. 7.

Fontana con Nettuno e varj delfini e putti, col monogramma *M*. — Larga poll. 8. 10. Alta poll. 12. 4.

Per molto tempo venne considerato come lavoro del bulino di Andrea quell'antico Giuoco di carte, cinquanta di numero, di cui la collezione Malaspina in Pavia possiede il più bell'esemplare: ma il modo dei tagli e il disegno mostrano ad evidenza che quelle carte furono incise da altra mano. Intorno a questo famoso Giuoco, come intorno ad altri di poco posteriori, è da consultare il libro recente del signor Vallardi, *Manuale del raccoglitore e del negoziante di Stampe*, Milano 1843, pag. 1-6.

PROSPETTO CRONOLOGICO

DELLA VITA E DELLE OPERE DEL MANTEGNA.

EPOCHE CERTE DELLA VITA DEL MANTEGNA.

I documenti citati nelle Note, come le iscrizioni poste su parecchi fra i dipinti del Mantegna, porgendomi modo di disporre in ordine non interrotto molte epoche relative alla vita ed alle opere di lui, penso non torni disutile darne qui un prospetto cronologico.

1431. Nasce Andrea in un villaggio del Padovano da certo messer Biasio. (Vedi nota 1, pag. 158.)

1441. È ascritto alla Fraglia de' Pittori Padovani, come figlio adottivo di Francesco Squarcione suo maestro. (Vedi nota 3, pag. 159.)

1448. Dipinge una tavola da altare in Santa Sofia di Padova. (Vedi nota 3, pag. 160.)

1450. Tavola a tempera rappresentante l'Annunziata, ora nella Galleria di Dresda. (Vedi *Commentario*, pag. 184.)

1452. Dipinge in fresco il San Bernardino ed il Sant'Antonio che è sopra la porta maggiore della Basilica del Santo in Padova. (Vedi nota 3, pag. 165.)

1453-54. Ancona del San Luca per la Basilica di Santa Giustina di Padova, ora nella Pinacoteca di Brera a Milano. (Vedi nota 2, pag. 165.)

1454. Tavola della Santa Eufemia, ora nella Galleria pubblica di Napoli. (Vedi *Commentario* pag. 184.)

1453-59. Dipinge a fresco nella cappella degli Eremitani di Padova. (Vedi nota 1, pag. 161.)

.... Sposa Nicolosa figlia di Giacomo Bellini, e sorella di Gentile e di Giovanni. (Vedi nota 3, pag. 162.)

1458. Dipinge uniti i ritratti di Galeotto Marzio da Narni, e di Giano Pannonio (Giovanni Vilezio Ungher, vescovo di Cinque Chiese) poeta latino di molta fama ai giorni del Mantegna. (Vedi *Jani Pannonii etc. Poëmata*, 1784, Vol. II, Par. I, pag. 276.)

1461. Dipinge la tavoletta che ora è posseduta dal Duca Melzi in Milano. (Vedi *Commentario* pag. 186.)

1463. Dipingova in Verona; e Felice Feliciano gli dedica il suo libro delle Iscrizioni Veronesi, pubblicato in quell'anno. (Vedi *Felicis Feliciani Veronensis Epigrammata*. MS. nella Bibliot. Capit. di Verona al N° 269 *FF*.)

1466. Era in Firenze, secondo una lettera dell'Aldobrandini de' 5 giugno, e forse allora dipinse il quadrello che ne aveva l'Abate della Badia di Fiesole. (*Questa lettera è inedita nell'Archivio di Mantova*.)

1468. Passa a Mantova al servigi del marchese Lodovico Gonzaga, e vi è salariato a lire 75 il mese. (Vedi Moschini, *Vicende ec.*, pag. 41; e nota 2, pag. 167.)

1474-84 Dipinge in fresco la Camera del Castello di Mantova, ora Archivio de' Nodari. (Vedi nota 1, pag. 169.)

1476. Sopra un fondo donatogli in Mantova vicino alla chiesa di San Sebastiano, dal marchese Lodovico Gonzaga, Andrea si costruisce dai fondamenti una casa, che in seguito ornò di pitture. (Vedi nota 2, pag. 167-68.)

1481, 8 giugno. Dal marchese Francesco Gonzaga viene confermata al Mantegna la donazione di alcune torre che prima gli avea fatto il marchese Lodovico (Vedi *Atto inedito esistente nell'Archivio segreto di Mantova.*)

1488. Conduce la Giuditta, ch' era un tempo nella Galleria Giustiniani a Roma, era in quella di Berline. (Vedi *Commentario* pag. 189.)

1488, 10 giugno. Con lettera di questo giorno il marchese Federigo invia il Mantegna al papa Innocenzio VIII, che l'avea richiesto per dipingere una cappella a Belvedere. (Vedi Gaye, *Cart. Ined.* III, 561.)

1488-90. Dipinge in fresco a Roma la cappella di Innocenzio VIII, ora distrutta (Vedi nota 2, p. 172-73.)

Nella stessa epoca conduce la piccola tavolella colla Vergine ed il Bambino ch' è nella sala dei Pitteri Lombardi nella Galleria degli Uffizi. (Vedi nota 3, p. 173.)

1489, 16 dicembre. Vien richiamato da Roma dal marchese Francesco Gonzaga (Vedi *Lett. Pitt.* tom. VIII, pag. 21.)

1490, 6 settembre. Ritorna in Mantova accompagnalo da un onorevolissimo breve del Pontefice in data del 6 settembre del predetto anno. (Vedi Moschini, *Vicende ec.* pag. 43.)

1491. Dipinge la tavola della Galleria Malaspina in Pavia [dubbia]. (Vedi *Commentario* pag. 201.)

1491. Disegna all'acquerello con lumi di biacca una Giuditta colla serva. Faceva parte del famoso Libro del Vasari, ora sta nella raccolta dei disegni posseduti dalla Galleria degli Uffizi. (Vedi nota 1, pag. 174.)

1492, 4 febbraio. Francesco Gonzaga assegna al Mantegna ducento *biolche* di terreno, *inter vivos*, esenti da imposizioni, per rimunerarlo dei freschi in Camera del Castello e dei Trionfi dipinti nel palazzo di San Sebastiano. (Vedi nota 1, pag. 170.)

1492. Lavora a finire i Trionfi di Cesare nel palazzo di San Sebastiano a Mantova, ora ad Hamplen-Court presso Londra. (Vedi nota 1, pag. 170.)

1496. Colorisce la celebre tavola della la Madonna della Vittoria, prima in Mantova era al Louvre. (Vedi nota 1, pag. 175.)

1497. Dipinge il quadro ora in casa Trivulzi a Milano. (Vedi *Commentario* pag. 192.)

1499, 4 luglio. Con testamento del notaio Eugenio Flamberta assegna, come parte di dote, 260 ducati d'oro alla propria figlia Taddea, maritata a certo Viano Viani. (Vedi Moschini, *Vicende ec.* pag. 49.)

1504, 1 marzo. Testamento di Andrea in atti del predetto notaio Eugenio Flamberta. Venne pubblicato dal Moschini. (*Vicende ec.* pag. 50 e seg.)

1504, 11 agosto. Forma col Clero di Sant' Andrea di Mantova le condizioni per fondare una cappella nella detta chiesa, ornarla di pitture e dotarla per una messa quotidiana. (Vedi Gaye, *Cart. Ined.* III, 365.)

1505-6. Dipinge il trionfo di Cornelio Scipione pel cardinale Francesco Cornaro. Ora nell'Istituto di Londra. (Vedi *Commentario* pag. 196.)

Il Cristo in scorto, ora nella Pinacoteca di Milano. (Vedi *Commentario* pag. 195.)

Il San Sebastiano, prima in casa del cardinal Bembo o suoi eredi, poi nella quadreria Scarpa alla Motta di Friuli. (Vedi *Commentario* pag. 194.)

1506, 24 gennaio. Altro testamento del Mantegna in atti del notaio mantovano Giovambatista Zambelli, col quale modifica in parte il precedente. Fu pubblicato dal Gaye, *Cart. Ined.* tom. II, pag. 377.

1506, 2 agosto. Stretto da angustie pecuniarie, vende alla marchesa Isabella Gonzaga una Faustina antica di marmo che gli era carissima. (Vedi *Lett. Pitt.* tom. VIII, pag. 31-34.)

1506, verso la metà di settembre. Muore in Mantova in una casa in contrada dell'Unicorno. (Vedi nota 2, pag. 179.)

PARTE SECONDA.

SUL MERITO ARTISTICO DEL MANTEGNA.

Intorno ai pregi artistici del Mantegna molto fu detto da molti, ripetendo con differente giro di parole quasi sempre le opinioni del Vasari e del Ridolfi; ma non so poi se neppure que' duo biografi abbiano sempre toccato giusto. Il nostro pittore fu proclamato ingegnoso, buon prospettivo, corretto disegnatore, ammiratore ed imitatore dell' antico; ma non ci fu narrato mai, se nelle accennate parti superasse i contemporanei, o loro rimanesse inferiore. Non ci fu detto mai, se in alcun ramo dell' arte toccasse il sommo, in altri lasciasse via ad avanzarlo. Non ci fu detto mai, se in tutti i pregi testè ricordati (che erano pur quelli di molti Veneti e Toscani del suo tempo) seguitasse la strada medesima di que' sommi, od altra ne battesse. Per sapere veramente in quale stima debba tenersi relativamente al suo secolo fecondo di pittori grandissimi, parmi sarebbe stato opportuno raffrontarlo con alcuni fra i pennelli più illustri di quella età. Dire che i confronti sono più odiosi che necessarj è tòrta sentenza, perchè sarà sempre infermo quel giudizio che non si appuntella del confronto; ed io penso che molte opinioni universalmente ripetute, spesso si muterebbero, se nel giudicare le opere di un grand'uomo si ponessero senza prevenzioni al paragone con quelle di un altro grande.

DISEGNO.

Il disegno è la parte in cui il Mantegna fu più lodato dai biografi, ma forse anche il meno compreso. E veramente torna difficile il poter fissare su fondamenti sicuri quanto in ciò valesse; difficilissimo il considerarlo sotto un solo punto di veduta: poichè ogni si mostra vario come i diversi sistemi

da lui in varj tempi segnitati. Ne' primi suoi anni imita, è vero, le secche maniere del maestro; ma tenta aggrandirle cogli antichi modelli, che da questo gli venivano di frequente posti sott'occhio. Per quanto però si arrovelli intorno a così fatti esemplari, non arriva mai a bene afferrarne le ragioni e lo spirito, impacciato com'era dal minuto ed arido stile del precettore, il quale (dicano i biografi ciò che vogliono) si opponeva direttamente alle massime antiche. Gli antichi, e specialmente i Greci, intesero, per dir così, a sempre idealizzare la natura, trasceglıendone il più grandioso, mai curando ritrarre quanto eravi di minuto: il sistema tedesco in vece, imitato in alcune parti dallo Squarcione, mirava ad accarezzare tanto ogni minutaglia da sacrificare a tal vezzo le masse. Perciò severamente sì, ma giustamente disse il Mengs quando osservò che il Mantegna *non ebbe nè la grazia, nè la bellezza, nè il gusto degli antichi, ma il solo desiderio di imitarli.*[1]

Al pauroso ed impighato studio di quelle castigate forme greche sembra che il nostro autore unisca più tardi l'altro dei bronzi e marmi del Donatello. Su quei tipi insigni arriva finalmente a guadagnare un segno severo e puro sì, ma ad un tempo sgradevolmente statuino, ed una maniera così ben detta dal Vasari *un pochetto tagliente, e che tira talvolta più alla pietra, che alla carne viva.* I rimproveri del maestro, gli ammonimenti dei cognati gli apprendono non essere quella la via di arrivare l'armonia e la verità nella forma dell'arte; per di lo correre alle insipide convenzioni, non alla scelta imitazione della natura, primo scopo dell'artista. — Prende allora a guida i Bellini, e meglio il più valente dei maestri, la verità, e colorisce due opere, in cui è così corretto, così vario, così nobile, e sempre così vero, che a mirarlo è un incanto. In quo' due spartimenti, dei quali Padova va gloriosa, tanta è la sapienza, la dottrina e lo ingegno, che osa affermare non lasciano sentire desiderio dei più castigati dipinti toscani dei Quattrocentisti fiorentini. Parrà forse esagerato questo elogio; ma chi fale lo stimasse, si porti ad attentamente esservare le due storie di San

[1] Mengs, Oper. Tom. I, pag. 175. Ediz di Parma.

Cristoforo nella nostra chiesa degli Eremitani, e faccia ragione se io dico giusto. Felice il nostro pittore se avesse continuato sempre a battere quella strada! I due freschi ora accennati sono una vera anomalia nella carriera pittorica di quel sommo; nè si sa spiegare come egli più tardi si disloghesse da un sistema che dovea fruttargli tanta solida gloria. Senonchè le convenzioni sono una infesta gramigna, che appigliata una volta al terreno, non v' è più marra che valga a sradicarnela: se vi lasci la più minuta barbolina, e quella cresce repente, e rampolla così, che tutta distrugge la buona semente che le cresce da lato.

Verrà giorno, e spero non lontano, che non sarà più mestieri proclamare la seguente verità, ora non mai ripetuta abbastanza. Chi fino dai più teneri anni si pone tutto a studiare i modi d'un maestro, poi la natura, non giungerà mai e formarsi il fedele interprete di essa; la vedrà sempre attraverso le massime preconcette; vorrà su quelle assestarla; crederà correggerla, annobilirla, aggrandirla, e la renderà invece monotona, fredda, anche rimpiccinita; e finalmente scorgendola sempre diversa dal traviato modo con cui nella mente propria la immaginò, rifiuterà consultarla, quasi impaccio importuno, e darà nella sempre odiosa maniera. È vecchio grido quello che i maestri, e non solamente i pittori, avventane contro gl'imitatori delle opere altrui, ma intanto nelle scuole ci insegnano prima a studiare i così detti classici, qualunque sia la religione, la civiltà, la morale fra cui essi operarono: poi a guardare il vero, sempre però attraverso quel velo di troppo inculcati principj, i quali di forza sono convenzionali, perchè specchio d'altrui maniere; di forza diventano canoni invariabili, perchè mostrati come gemme nella età in cui ogni impressione si stampa indelebile. Bene disse quella somma luce d'Italia Alessandro Manzoni, che fra i varj espedienti che gli uomini hanno trovato per impacciarsi l' un l' altro, ingegnosissimo è quello di avere quasi per ogni argomento due massime opposte tenute egualmente per infallibili — « Applicando quest' uso (pro» segue egli) anche ai piccoli interessi della poesia, così di» ceno a chi la esercita: Siate originale, e non fate nulla di

» cui i grandi poeti non v'abbiano lasciato l'esempio. [1] » — Quali interpreti od amici del vero debbano uscire da questo troppo accarezzato sistema, lo dica chi ha fior di senno; e meglio lo dicano (perchè è prudenza limitare il discorso alle sole arti) tutti gli artisti presenti, fatti, qual più qual meno, convenzionali dai tristi metodi usati dalla più parte delle Accademie. Così certo non la pensavano i sommi Quattrocentisti: poichè appena ponevano fra mano ai giovani la matita, voleano ricopiassero la natura; poi le altrui maniere solamente osservassero. Ecco da ciò derivarne varietà nella purezza, e nella purezza indipendenza grande; indipendenza che intravvedete nelle mistiche Madonne del Perugino, nei leggiadri Angioletti del Francia, nelle pieghe e nelle carni dei Bellini; indipendenza che signoreggia mirabile nei severi cornicioni del Cronaca e dei Lombardi, negli eleganti capitelli del Formiggine e del Bramante; indipendenza che intera non potè avere il nostro Mantegna, perchè, a differenza dai più grandi pennelli dell'età sua, si gettò alla imitazione di varie maniere, prima che formarsene una propria sul gran libro del vero. Perciò, dopo ch' egli avea pur dato prove, nei due spartimenti accennati, cosa nell'arte sia veramente bellezza, fu come sopraffatto dai primi sistemi appresi; non più seguitò lo studio della natura, e tornò a quel suo statuino, a quella sua affettazione di sveltezza, che spiace talvolta al meno difficili. Egli, che nei prenominati dipinti degli Eremitani avea mutata l'altezza delle figure a seconda di quanto esige la verità, allora che ricadde nell'antico stile urtò spesso in un vizio strano: le disegnò eccessivamente lunghe. Non è raro che una sua figura apparisca alta più di nove teste. Anche nella pose dà sovente nel duro e nell'affettato. In quelle che piantano, contorce d'ordinario il busto, rialza un fianco, scosta fra loro i piedi con una esagerazione che prova, meglio di tutto, come qualche volta non guardasse al vero. Il suo segno quasi sempre composto di rette, non alternato da piccole curve che addolciscano i passaggi dall' una all'altra, è spesso ardito oltre misura; ma però, considerato se-

[1] *Pensieri critici di Alessandro Manzoni.* — Nel *Raccoglitore italiano e straniero* Anno IV, pag. 6.

condo le leggi prospettiche, dottissimo. Non avviene mai ch'egli ondeggi in incertezze; in ogni parte anche la più minuta v'è sempre la più rigorosa ragione prospettica, indizio sicuro d'immenso studio. Singolare materia a molte meditazioni è poi quel vedere in lui alcune parti perfettamente conformi al vero, daccosto ad altre tutte convenzionali. Strano accoppiamento, da cui possiamo inferire le intime lotte che in quella mente profonda dovea suscitare l'amore alla verità, combattuto di continuo da pregiudizi e da abitudini involontariamente originate dalle misere imitazioni d'altrui maniere.

Nell'anatomia è molto addentro pe' tempi suoi. Non vi scorgi no lo spesso esuberante lusso dei muscoli di Michelangelo, nè la sapiente parsimonia di Raffaello; ma ravvisi invece uno, che se molto non potè studiare sui cadaveri[1] questo gran fondamento dell'arte, lo meditò come meglio potè sugli antichi marmi, e ne apprese quanto bastasse per non errare nella collocazione delle parti primarie, e nella difficile scienza delle appiccature, ch'egli conobbe con sì ingegnosa sottigliezza da superare in questo i più fra'contemporanei. — Se il Mantegna avesse sentita nell'intime petto la grazia, non dovrebbesi temere d'affermare essere egli il più ingegnoso disegnatore di quella età, come senza esitazione è da proclamarsi il più dotto; ma quella corda angelica, nell'anima sua scientificamente fredda, non mandava suono. Quell'indefinibile pregio, che nè vegliate notti, nè studj sudati, nè parole di maestro varranno mai ad insegnare, egli non ebbe in dono dalla natura; ed è forse questo più che ogni altro difetto che rende ai più degli osservatori non sempre gradevole il suo disegno. Volete una irrefragabile prova quanto poco egli fosse temperato a quella gentile sorella della bellezza? Meno che lo potè fece entrar donne ne' suoi dipinti; e se pure di necessità era forzato a porvene, in esse di certo non sapea trasfondere la voluttà del sorriso e le carezzevoli eleganze, ineffabili armonie del-

[1] Uno dei primi artisti che, al dire del Vasari, studiò sui cadaveri l'anatomia fu Antonio del Pollaiolo, contemporaneo al Mantegna, cioè nato circa il 1433, e morto nel 1498.

l'affetto che la donna così spesso raggia sui dolori della vita. Ciò si conosce ad evidenza nelle molte che dovette colorare nei due dipinti allegorici che stanno al Louvre. In quelle due insigni tavole, ove tanto ingegnose invenzioni riunì, avea nel campo d' insaporar di grazie le tonte Divinità che volea simbolo d' amore e di gioja serena: invece, anche lasciando il senso aspro che piomba sull' animo per quell' abuso sì grande di allegoria e mitologia, quelle Dee e quelle Muse pagane, quelle stesse cristiane Virtù mostrano spesso rigidezza statuina; rigidezza che certo non vale ad inspirare soavemente il cuore, ma solo appaga la mente di chi adora la forma, per la somma dottrina del disegno; unica veramente e grandissima, anzi tale da non aver rivali se non nel divino Urbinate.

Ove il Mantegna supera anche molti de' contemporanei è nelle estremità, che trattò veramente da valentissimo. Vorrei che i giovani, pur troppo condannati spesso da alcune Accademie a studiar male, o a non istudiar per nulla cosi importante parte del corpo umano, si facessero a ritrarre molti dei piedi e delle mani del nostro autore. Essi apprenderebbero da tale esercizio un mezzo più prontamente efficace a ben sentire la verità, e a non vituperare lo ingegno in molte di quelle convenzioni che, lo ripeterò mille volte, sono la vera peste dell' arte e la più contagiosa.

Così il sistema convenzionale non ricompariste nelle drapperie del Mantegna, le quali di solito non sono molto da lodare! Il Lomazzo ci narra com'egli traesse le pieghe dei panni dai modelli vestiti di carta e tela incollate. Se ciò fosse vero, non sarebbe difficile il dar ragione perchè i suoi panneggiamenti appariscano spesso così secchi ed angolosi, o, per raggentilire la frase colle parole del Vasari, *crudetti* e *sottili*. Le pieghe tolte da così fatti modelli non potranno mai appalesare il naturale, il semplice di quello che rivestono l'uomo vivo: potranno forse acconciarsi al partito che chiuda in mente l'autore, procurare opportuna piazza di luce in una parte di quadro; ma conformarsi a verosimiglianza ed a bellezza, difficilmente. Pur troppo questo detestabile sistema prese vigore quando la vera, la grande arte italiana rovinò

a scadimento, e si abbiettò sino a diventare decoratrice. Quelle menti grandissime di Michelangelo e Correggio, siccome furono i primi a trascinare la pittura fuori delle vie corrette, così i primi pur furono ad adottare, se non precisamente questa maniera di pieghe, una che per gran parte la somigliava. Dopo, tutti s'affaticarono come meglio sapeano a camminare per le orme di que' due grandissimi; e quali informi masso, piuttosto simili a scogli che a drapperie, facessero uscir dal pennello, tutti sappiamo anche troppo Che nei secoli del lussureggiante *barocchismo* si considerassero le pieghe ricopiate dalla lana e dal lino come nocevoli all'effetto generale del quadro, sta bene; perchè allora nell'arte ogni principio di verità e di ragione era omai distrutto: ma che in tempi tanto castigati quanto quelli del Mantegna, e da un uomo al par di lui castigatissimo in ogni ramo della pittura si corresse a così brutta licenza, confesso che non posso comprendere. Ben altra che quella accennata dal Lomazzo mi pare la causa dell'errore ora esposto. M'ingannerò; ma quando osservo scrupolosamente i panni del Mantegna, mi sembra riconoscervi due principj che tolgano in modo strano fra loro, e nel disaccordo producono sconcezza. D'ordinarie ogni falda, ogni seno di quelle drapperie è conforme a verità fino anche negli accidenti più minuziosi; il partito generale poi spiace o per astruseria d'artifizj, o perchè caricatura dell'antico, e spesso dei bronzi di Donatello. Da ciò quindi argomento, che nel getto generale il nostro autore si proponesse d'imitare i marmi di Grecia, ma la peculiare esecuzione studiasse sul vero; e per mostrare indi poi come a quella gran norma sapesse conformarsi, rintracciasse non già l'andamento caratteristico del panno che dovea dipingere, ma le falde casuali ed i seni contrastati cercasse apposta colle mani, sulla drapperia che gli serviva d'esemplare. Non fu solo il Mantegna a seguitare questo sistema; altri Quattrocentisti pure lo seguitarono: ed invece che foggiar le pieghe colla maestà dei Giotteschi e dell'Angelico, ne riuiraccierono quella che stimavane bellezza non nei più minuti effetti di un vero non artificiato, ma in vece in certi accidenti ch'essi medesimi assestavano e congegnavano sui panni posti a mo-

dello. — Almeno i sommi d'allora acconciavano le pieghe sull'uomo vivo, e di là scrupolosamente le traevano; nè facevano come certi artisti moderni, che raddoppiano la colpa cercando quegli accidenti sul rigido manichino, e menandone vanto.

Ove talvolta il Mantegna è disegnatore senza menda è nelle sue incisioni, alcune delle quali per correzione, purezza e grazia superano quasi quelle dello stesso Raimondi. Che trovare di più castigato e di più gentile (nel solo contorno però) del Cristo portato alla tomba, della Deposizione di croce, di una fra le tavole dei Trionfi? Ma io farei danno alla verità ed al mio lettore, se continuando a parlare del Mantegna come incisore, non riportassi il giudizio che ne diede l'ingegnoso signor Alessandro Zanetti, nel suo bene illustrato Catalogo delle stampe contenute nel Gabinetto Cicognara.

« Le mérile d'André Mantegna comme graveur a été » tantôt exagéré, tantôt »baissé sans raison. On a prétendu » qu'il avait porlé l'art à l'excellence; ce qui est loin de la » vérité: on a dit qu'il ne lui devait aucun avancement; ca » qui est tout aussi faux. Malgré une certaine roideur et un » manque de goût dans la direction des hachures qui sont » presque toujours parallèles, caractères généraux de l'art » naissant, on ne peut méconnaître dans ses estampes la » plus grande beauté de dessin et une admirable pureté de » contours, que Marc-Antoine lui-même atteignit, mais ne » put surpasser, jointes à un air de naïveté et de grâce qui » leur est absolument particulier. Peut-être ne serait-il pas » injuste d'affirmer que ces estampes étant sans comparaison » plus précieuses par l'extrême correction des formes, que » pour la mécanique des traits qui marquent les ombres, » elles sont plus propres à être appréciées de préférence par » les véritables connaisseurs, plutôt que goûtées par les » simples amateurs. »

COLORITO.

Ma del disegno del Mantegna abbastanza; or» parliamo del suo colorito, che specialmente nei dipinti della sua et»

migliore è succeso, robusto, infonatissimo, quanto i migliori Veneti. Nelle prime opere si attiene ad un sistema di fingere sbiadato, debole, e quasi monocromato; effetto del lungo studio posto sui gessi e marmi antichi, o piu forse dell'abitudine, non da lui solamente seguita, di disegnare le intere storie sopra modelletti di creta o di cera, senza far mai abbozzi dipinti. Mengs crede che per la medesima ragione anche Raffaello tenesse i panneggiamenti e le figure sulla prima linea del quadro, senza alcuna differenza di toni fra loro, come fossero di un solo colore. Il nostro Mantegna non si dipartì da questa maniera finchè vide i Bellini; ma quando l'esempio di quei cari artisti gli provò quanto allettamento venga all' occhio ed all' animo da un bel colorito, si diede anch' egli a studiarlo con tutti i nervi. Infatti nelle storie di San Cristoforo agli Eremitani, condotte appunto allorchè egli legossi d'amicizia e di parentela coi ricordati maestri veneti, disvelò una vigoria di tavolozza che ha pochi eguali. In alcune di quelle teste pare scorra il sangue sotto la cute, e gli accessorj sono toccati con una diligenza e verità stupende. È ben lontano per altro dal possedere l'impasto, la freschezza, la varietà dei Bellini, e sopratutto di Giovanni, che in ciò fu principe; e può dirsi, senza tema d'errore, il più gaio e vero pennello del quattrocento.

Ove non ha forse rivali, ove va ammirato quanto studiato il Mantegna, è nei magisteri pratici del colore, e nell'artifizio con cui lo conduce a riprodurre ogni più minuta accidentia della verità. Dipinga egli una testa? Ed eccolo andar cercando con un pennello sottilissimo le pieghette, le rughe, quasi direi i pori della pelle. Colora una drapperia? Non tralascia uno solo degli infiniti piani di quella, nella falde fa riverberare i lumi ribattuti dai seni, e sullo stringersi dei seni stessi digrada il lume via via con tanta ingegnosa intelligenza di toni e di prospettiva, che innamora i men tenerl dell'accuratezza. Perciò ebbe ragione il Lomazzo [1] di osservare, che « Andrea Maetegna ha colorito » con diligenza ed acutezza d'ingegno talmente, che le quella » parte ba di gran lunga superati tutti gli altri. »

[1] *Idea del Tempio della Pittura*, pag. 50

Qualche volta questa minuta diligenza del Mantegna nuoce in alcuna parte all'effetto; ma più spesso giova. Nè può non giovare; perchè, dicano quanto vogliono gli amici di quell'ideale che inventa, e di quel grandioso che omette le squisitezze della verità, essere questo il modo di ammiserire i larghi effetti di cui devono far pompa i dipinti, non sarà per ciò men giusto che nelle piccole differenze, più che nelle grandi, sia così la bellezza tecnica come la spirituale delle opere d'arte, e che ad arrivarle entrambe vuolsi diligenza di mente e di mano.

Non è difficile accorgersi come il nostro artista più avesse la consuetudine nel dipingere in fresco che in olio. Le carni, specialmente delle donne e dei putti, spesso colora troppo brune, e le sue ombre mancano il più delle volte di trasparenza ed anche di giustezza nella tinta locale. Difetto opposto presentano le sue tempere, troppo di frequente o fiacche, o slonate. Al pari di quasi tutti i frescanti, quando colorisce ad olio dà un po' nel monotono, nel pesante e nel fosco. Nei freschi erra assai di rado in così fatti mancamenti: e quindi solamente sugli intonachi dobbiamo giudicare la perizia del suo colorire.

CHIAROSCURO.

Nel chiaroscuro fu del pari molto dotto pe' tempi suoi. Non parlo dei quadri primi, a cui in questa parte possono apporsi mende moltissime; parlo de' suoi più belli, nei quali se non è perilissimo a trovare l'effetto delle masse ed a staccare fra loro le figure, non ostante palesa molta conoscenza del fermarsi e dello sfuggir della luce. Può dirsi di lui ciò che pure può attestarsi di molti fra'suoi illustri contemporanei: conobbe e trattò da maestro il partito individuale di ogni figura; quello generale della composizione talvolta o non intese affatto, od intese male. Ogni cosa è chiaroscurata in modo, come se dovesse stare da se sola in un quadro; non mostra cioè nessuna dipendenza dalla luce e dal colore delle sue vicine. Spesso rinserrò un po'troppo i

lumi a fine di trovare sulla lavolezza mezzi a riprodarre con precisione squisita ogni più minuta parte. Anche questo rimprovero cessa però dal meritarlo e nelle più volte ricordale storie di San Cristoforo agli Eremitani di Padova, e nei freschi di Mantova. Chi guarda a quei soli dipinti dà ragione al Lomazzo, il quale scrive:[1] « che (il Mantegna) si applicò » ad un lume pronto e minuto, ma graziato armonicamente » e con somma melodia riflessalo. »

PROSPETTIVA.

La parte in cui fu veramente sommo, e non ebbe chi 'l superasse neppure nel lodatissimo cinquecento, fu nella prospettiva, scienza che conosceva profondamente in ogni più riposto secreto; sicchè a ragione scrisse il più volte citato Lomazzo:[2] « essere il Mantegna stato il primo che in tale » arte abbia aperti gli occhi, perchè comprese che la pittura » senza questa è nulla. »

È d'opinione M. Rio nel suo bel libro sull'Arte cristiana, che il nostro pittore tale scienza apprendesse dallo Squarcione, il quale probabilmente ne avea fatto grande studio sulle giganlesche figure dipinte da Paolo Uccello in Padova nelle case dei Vitaliani. Viene ad appoggio di questa sentenza l'osservare, che altri seguaci della scuola Squarcionesca, come Melozzo da Forlì, Marco Zoppo, Cosimo Tura detto il Cosmè, Francesco Cossa riuscirono parimente abilissimi prospettivi. Io credo per altro che il Mantegna e gli altri che ho testè nominati, meglio s' impodestassero delle regole prospettiche frequentando la scuola di prospettiva che a quei tempi erasi istituita in Padova a servigio del pubblico.[3] La prospettiva, portata a regole fisse e ad un'utile applicazione dal Brunellesco e da Piero della Francesca nei primi anni del secolo XV, ben presto fu vagheggiata o meglio idoleggiata

[1] Opera citata, pag. 52.
[2] Opera citata, pag. 17.
[3] Michele Savonarola, *De laudibus Patavii*, nel Vol. XXIV, pag. 1180 della Raccolta Muratoriana *Script. Rer. Ital.*

da tutti gli artisti italiani, che facevano a gara d'insignorirsene e praticarla con sicurezza. In così gran voga andò allora questa scienza, che verso la metà di quel secolo già ne erano cattedre non solamente, come dicemmo, in Padova, ma ben anche in molte altre città. Ed in Venezia Gerolamo Malatini, matematico insigne pe' tempi suoi, ne teneva pubblico insegnamento, e la apprendeva ai Bellini ed a Vettore Carpaccio; ed in Milano Vincenzo Foppa ne dettava trattati; e ne scriveva con profonda cognizione in Firenze Leone Battista Alberti. Fu tale in quei tempi il furore, dirò quasi, degli artisti per la prospettiva, che persino gli scultori si faceano vanto di conoscerla e di usarla. Quindi vedemmo i gentili Lombardi a Venezia adoperarla con male applicata verità ottica persino nei bassorilievi. Non è dunque da sorprendere se il Mantegna, par seguitare la moda e più quel sottile suo ingegno, che godeva ravvilupparsi nei più astrusi misteri dell'arte, si ponesse con ogni sforzo a studiarla, e la portasse più innanzi di tutti gli altri contemporanei. Dovette essere in cuor suo molto lieto per tante fatiche durate quando vide comparire sotto il pennello ed archi e loggie e portici benissimo tirati per ben intesi sfuggimenti. Quanta profonda conoscenza nel collocare il punto visivo e l'altro della distanza v'è mai nelle prospettive del maestro padovano! quanta dotta composizione di linee e perizia nel dar rilievo a colonne e ad ornati! — Per questo suo tanto valore troviamo sommamente lodato il Mantegna da tutti quelli che di lui parlarono, e specialmente dal Lomazzo,[1] il quale con quel suo stile semi-barbaro vollo dire, e no 'l seppe, come l'artista padovano conosceva più d'ogni altro le finezze della scienza prospettica. « Benchè possedesse (dice egli) tutte le eccellenze » della pittura, pur nella prospettiva, che fu la principale, » non potè levare alcuno la sua maniera e gli intrichi di » quella, sicchè non paresse fatta con arte. »

Se ascoltiamo anzi questo autore, pare che il Mantegna avesse lasciato un pregevolissimo scritto intorno a simile importantissimo ramo dell'arte. Ecco le parole con cui il Lo-

[1] *Idea del Tempio della Pittura*, pag. 150.

mazzo[1] fa menzione di ciò: « Fra quei pochi che hanno in» tese e speculate le ragioni nelle distanze della prospettiva, » non le hanno però ad alcuno insegnate nè scritte, salvo » Vincenzo Foppa, Andrea Mantegna e Bernardo Zenale; » dello cui opere scritte di mano loro, oscuramente però, io » ne ho assai vedute. »

Ma il gran passo che sembrami il Mantegna abbia fatto dare alla prospettiva, il passo per cui mi pare degno della riconoscenza di tutti gli artisti, è, secondo ch'io penso, l'applicazione ch'egli seppe trovare di questa difficile scienza alle varie posizioni e movimenti del corpo umano. Gli altri suoi contemporanei, anche i più dotti, si valgono della prospettiva per isfoggiare in magnifiche architetture, e digradare case ed uomini secondo regola; ma così poco poi mostrano di conoscere le varie apparenze d'essa nelle differenti movenzo dell'uomo, che negli scorti danno spesso in errori madornali. — L'acuta mente del Mantegna vide più là: vide che senza sottomettere alle norme di prospettiva una figura, era difficile che le varie sue parti somigliassero a verità; vide che, per giungere a ciò, era forza saper dare ragione d'ogni voltarsi e d'ogni scortar delle membra, e rilevarne con ogni cura le più piccole differenze ed effetti; nè potersi far ciò senza venire aiutati dalle più fine cognizioni di prospettiva. Eccolo quindi con minuta ma dottissima attenzione rendere di ogni fermaglio o fettuccia le grossezze, la profondità, lo scorto; eccolo riporre nelle piccole differenze, direi quasi, il fine principale della parte tecnica dell'arte. — Mirabile, quantunque troppe da lui accarezzato magistero, che raccomandiamo alla osservazione di quei giovani bene avviati, i quali non pongono ogni loro gloria ad emulare i larghi e macchinosi partiti di chiaroscuro lasciatici dai Caracci; nè, accecati da rea educazione, stimano sia ignobile od inutile la imitazione di ogni più minuta apparenza del vero. — Questa mia opinione intorno al Mantegna parmi la confermi il Lomazzo nel passo seguente: [2] « Andrea Mantegna ha fatto alcuni disegni di prospettiva, dove ha deli-

[1] *Trattato di Pittura*, pag. 254.
[2] *Idea del Tempio della Pittura*, pag. 254

» neate le figure poste secondo il suo occhio, delle quali io
» ne ho vedute alcune di sua mano, con suoi avvertimenti
» in iscritto, presso Andrea Gallerale, grande imitatore di
» quest'arte. »

Se fu per altro il Mantegna dottissimo nella lineare, no'l fu egualmente nella prospettiva aerea, che, al pari di quasi tutti i pittori di quella età, curò meno di tutto il resto. È raro che le sue figure lontane, degradate matematicamente colla più scrupolosa scala prospettica, mostrino quelle ombre incerte e quei lumi foschi, che nel sito ove fingono esser poste dovrebbero pur appalesare. È raro che gli oggetti dieno apparenza di staccarsi l'uno dall'altro, come se per mezzo spaziasse l'aria. Tutto vi è particolareggiato, anche in distanza, con la diligenza e la precisione delle parti vicine; tutto vi serba la medesima forza, il medesimo valore di chiaroscuro.

Fossero pure ignari di questa bella parte della prospettiva molti fra i pittori italiani d'oggidì; ma almeno conoscessero la scienza, quanto il nostro Mantegna: forse non si vedrebbero in tanti dipinti quegli impudentissimi farfalloni, che accusano la lercia ignoranza dei loro autori. Tante figure non si mostrerebbero così mal collocate; tanti edifizj disegnati sul campo non parrebbero disegnati in aria; i personaggi disgiunti dalla prima linea del quadro non somiglierebbero a nani od a giganti Ma pur troppo ho paura che sia tutt'altro che vicino il giorno in cui vedremo svelti dalla radice errori così goffamente madornali, perchè mi pare che in Italia sieno ancora troppo pochi gli artisti che studino davvero le regole e le ragioni della prospettiva. Nè perchè muovo queste querele è già mia intenzione di persuadere i giovani a sdrajarsi sulla scienza come il nostro Mantegna. Io tengo anzi per fermo, che la maggior parte delle colpe che in queste osservazioni dovetti appormi sieno frutto del troppo amore da lui posto a così fatta scienza. L'abuso degli scorti, quei problemi di disegno così difficili a sciogher bene, od almeno gradevolmente, sono colpe, a mio credere, prodotte dal bisogno, e quasi direi dalla vanità ch'egli provava di mostrarsi invischiato nelle dottrine prospettiche. Senza anche portarsi ai tempi del Mantegna, in cui questa severa

disciplina doveva affascinare gli occhi fino allora inesperti, e stranieri onninamente a' suoi miracoli, essa è di per sè scienza ammaliatrice, la quale quando si appiglia fittamente nel cervello di un artista cotanto il padroneggia, che gli fa credere l'arte altro non essere che un gran quesito di prospettiva. E siccome tutto quanto si presenta allo sguardo può venire sottoposto alle sue leggi, accade che il pittore, il quale ne piglia vaghezza, te la fa comparire non soltanto nelle linee del fondo, negli atrj, nelle loggie, ma ben anche nelle mani, nelle braccia dell' uomo, nel piegarsi del corpo. Difficile ed astrusa nelle sue teorie, più difficile nelle sue applicazioni pratiche, è chiaro ch'essa torna acconcia a lusingare l'amor proprio del pittore, il quale può sciogliere ogni più arduo quesito; e quindi agevolmente lo eccita a proporsi alcune difficoltà, onde mostrarsi valente a superarle. Ecco quindi le ragioni che spinsero il nostro autore ad applicarla alla figura umana sino allo scrupolo, e quindi ad essere uno dei primi che tentassero quegli arditi scorti, i quali sebbene sieno conformi a verità, pure la presentano sotto aspetto qualche volta sgradevole. La prospettiva, applicata con savia e ponderata temperanza, sarebbe stata un vero bene per l' arte; le avrebbe impresso un movimento progressivo; sarebbe divenuta davvero, come la chiamò il gran Leonardo, *guida e timone della pittura*: ma usata senza misura nè modo, usata con tanta sfrenatezza da far tacere le ispirazioni del cuore caldo di un concetto sublime, per sommetterle ad agghiadate regole, finì ad essere dannosa alla pittura, regalandole quegli scorti affettati, contorti, veri sì, ma inverosimili, per cui andarono sì pazzi alcuni artisti sul finire del secolo XV. È forza credere che un così fatto delirio sia pece che non si stacca più dall' uomo, quando ne fu una volta invescato. Infatti il nostro Mantegna giunse a dimenticare l'aridezza del maestro; dimenticò anche i freddi studj fatti sull' antico; abbandonò il colore falso che era solito usare, o seguì quello vaghissimo dei Bellini: ma non dimenticò mai l'amore smodato per lo scorto, in cui fu sì valente, e sgraziatamente così lodato e così imitato.

ARCHITETTURA.

Se il Mantegna fu grande nelle prospettive, nol fu certo meno nelle architetture, che in gran copia e con variato sfarzo ci presenta ne' suoi quadri. Ben lontano dal manifestare uno stile secco e peritoso, appalesa la grandiosità delle moli romane senza ombra di timida imitazione. Cosa che sembra meravigliosa quando si considera come sempre accarezzasse un faro minuto, secco, e qualche volta troppo impeciato di imitazioni.—Si vede chiaro che l'architettura conosceva ben più che da pittore; e quando si osservano i fondi de' suoi dipinti, non reca più stupore che in Mantova architettasse, come affermano alcuni scrittori, e la propria abitazione, e Santa Maria della Vittoria, e la celebre Rotonda tanto lodata dal Bellinelli. — Tutti i campi nell' opere del Mantegna sono sparsi di magnifici alrj, d' archi di trionfo, di portici, di superbe colonne, specialmente cornici. Se così corretta sontuosità si scorgesse soltanto negli edifizj da lui posti nelle ultime sue fatiche, si potrebbe credere ch' egli la imparasse quando fu in Roma a dipingere in Belvedere per Innocenzo VIII; ma egli la disvela forse maggiore nelle sue primo, quando non era ancora uscito da Padova, od almeno dalle venete città. Chi dunque gliela insegnò? Probabilmente lo stesso Squarcione, che ne' suoi viaggi avrà disegnati molti di quei greci e romani ruderi, e li avrà poi dati ad esemplare al discepolo. Mi viene per altro sospetto che il Mantegna apprendesse il gusto della romana architettura misurando egli stesso gli edifizj antichi di Verona, che era allora fra le città italiane quella che, dopo Roma, serbava i più grandiosi avanzi di vetuste moli. A questa congettura mi conduce l' osservare, che sovra l' arco trionfale da lui posto in una dello storie di Sant' Iacopo ai nostri Eremitani scrisse in un canto *Lucius Vitruvius Cerdo*, che fu un antico architetto di Verona, il quale alzò cola l' arce de' Gavj, ora miseramente atterrato. Vero è che il Mantegna per nulla intese d' imitare quell' illustre monumento; ma avrebbe egli forse colle accennate parole voluto farci comprendere che i maestosi avanzi veronesi gli

erano stati guida nell' apprendere l' architettura? Che ebe ne sia di ciò, è certissimo che sui ruderi ancora sorgenti in Verona o nella provincia egli posa studio particolare; perchè Felice Feliciano nel suo Libro di antiche lapidi, scritto nel 1463, ci narra essersi aggirato in compagnia del nostro pittore e di Samuele da Tradate per varj luoghi presso il Lago di Garda, misurando monumenti e ricopiando lapidi antiche. Nè certo queste escursioni erano accidentali, o straniere alte inclinazioni del Mantegna, chè egli anzi godeva mostrare profondità nella scienza archeologica; e perciò, quando gliene veniva il destro, inframmetteva a quelle sue correttissime architetture o qualche fregio o qualche bassorilievo antico, o qualche epigrafe romana.

PAESE.

Chi seppe sì maestrevolmente rappresentare le architetture e le prospettive, era poi debolissimo nel frappeggiare le frondi, nel colorare i sassi, nel toccare finalmente tutti quegli oggetti che gli artisti conoscono sotto il generico titolo di *paese*. In ciò il Mantegna si mostra più arido, più stentato di tutti i contemporanei, che, per dir giusto, non valsero gran che a raffigurare la campestre natura. Giovanni Bellini fu secco, è vero, ne' suoi paesi; ma le sue tinte incantano per soavità. Cima da Conegliano anch'egli non foggia sassi ed alberi colla squisitezza di un Ruysdael; ma ebbe però somma perizia a scegliere i paesaggi con cui ornava le cristiane ispirazioni del suo pennello. Quelle sue rupi, que' suoi colli paiono spandere ilarità, come il cielo purissimo sotto cui respirò le prime aure di vita. Sempre fresco e vigoroso nel colore, sia ch' egli rappresenti un rustico ponte, o le capanne de' suoi colligiani, o le spume de' patrj torrenti, tutto così dispone col sentimento del vero e del pittoresco, che se anche non avesse quel sì gran nome come artista cristiano, meriterebbe d' occupare come paesista un posto luminoso nella storia dell' arte. Il troppo celebre Fra Filippo Lippi ed il figlio di lui Filippino trattarono il paese con tale vaghezza e varietà, che sarebbero pure ammirati a' giorni nostri, in

cui tanto domandiamo ai pittori di questo genere. Perchè l'artista possa toccar frondi, acque e monti leggiadramente, è pur necessario che abbia l'anima informata alla grazia; ed il Mantegna, come vedemmo, tanto pregio lascia desiderare.

INVENZIONE E COMPOSIZIONE.

Dire di un artista eccellente, che mostra sempre molto merito nelle sue composizioni, è d'ordinario arrischiata sentenza; perchè a fare che ciò fosse vero, bisognerebbe che in tutta la sua vita avesse trattato una sorte sola di soggetti. Già parmi non vi sia bisogno di lunghi ragionamenti ad andar persuasi come non sia tutto da tutti: le menti universali sono più rare di quello si pensa; e se Michelangelo dovesse tenersi in pittura tanto valente come in architettura, non so quanti ammirerebbero i Profeti della Sistina. È chiaro che quello il quale pose profondi studj sulle sacre carte, e sente nell'animo veramente la fede, condurrà meglio un dipinto tolto dai Vangeli, che dalla storia profana. Chi visse fra il popolo, ed innamorò de' suoi poetici costumi, più che ad ogni altra rappresentazione darà calore alle scene popolari. Chi invece a lungo meditò sulla storia antica, o si nutrì di erudite letture, nei soggetti mitologici, allegorici o storici sarà valente come il nostro Mantegna, il quale e per indole propria e per educazione riuscì in argomenti così fatti, e maggior di sè stesso, e superiore ai contemporanei. Chi vuol sapere quanto egli nella invenzione potesse, si fermi dinanzi ai due quadri allegorici che ne ha Parigi, ovvero alle incisioni del Trionfo di Cesare, e lo vedrà compositore vario, dotto, ingegnosissimo: v'è tutto l'uomo là dentro; l'uomo che gode mostrare quanto sapesse congiungere la sottigliezza alla erudizione. Si guardi un quadro sacro del Mantegna; e la composizione, quantunque severa, si vedrà sovente mancare di sobrietà, di raccoglimento, e mostrarsi slegata, fredda. Coll'anima non molto temperata all'affetto, cresciuto fra studj austeri, proclive a cercare col fuscellino ogni occasione a farsi conoscere abilissimo in tutto quello in cui voleasi dottrina varia, acume d'intelletto, e perizia vasta dei più diffi-

cili problemi prospettici, non è a maravigliare se qualche volta perde di vista il soggetto principale per non accarezzare che gli accessorj; se per manifestarsi sicuro nello scorto, od attirar su ciò l'attenzione, usa molti artifizj, in cui l'arte non è mai nascosta; se va in cerca di affettati contrasti; se troppo lussureggia di fabbriche nei fondi; se troppo affastella sulle vesti e fettuccie e nastri: troppo stracarica d'ornamenti gli abiti e le armature. Per amore del vero devesi dire, che questi rimproveri non meritano i più volte ricordati due spartimenti di San Cristoforo agli Eremitani di Padova; ma, come già notai, que' due dipinti *sono una vera anomalia nella carriera pittorica del Mantegna.*

ESPRESSIONE.

Nè certo la dotta ma non calorosa anima del Mantegna valeva ad improntare quanto bastasse nei volti e negli atti il multiforme movimento delle passioni, senza che vi fosse peccato o per eccesso o per difetto. Ed in vero due differenze notabilissime scorgonsi d'ordinario nelle sue teste, per quanto spetta alla espressione. In quelle cavate dal naturale, in cui avea vaghezza di colorire ogni minuzia, leggesi, direi quasi, lo stupore e la noia che si stampano sul volto di coloro che durano immobili lunghe ore per farsi ritrarre. V'ha nei ritratti del Mantegna una verità ed una scienza maravigliosa; ma il soffio di vita, la parola, l'anima in somma, vi manca. Bisogna credere ch'egli non la pensasse come il sommo Leonardo, il quale mentre ritraeva la bellissima Lisa del Giocondo,[1] voleva vi fosse chi nella stanza cantasse o suonasse, a fine brillasse nel volto dell'avvenente donna l'allegria e la gaiezza ch'egli desiderava trasfondere sulla tela. Di fatto ella è viva, ella parla quella bella Lisa. Il Mantegna, così freddo nei ritratti, esagera poi stranamente la passione nelle teste ideali, forse perchè sentendo l'anima poco disposta alla delicate vibrazioni dell'affetto, correva in eccesso per timore di apparire insignificante. Specialmente nelle persone atteggiate al dolore dà spesso in contorcimenti

[1] Vasari, *Vita di Leonardo da Vinci*.

troppo lontani da verità, abbassando più del bisogno gli angoli della bocca, allargando e contraendo di soverchio gli occhi, le ciglia e le narici. Qualche volta mi pare che anche in questa parte s' affissasse nelle opere di Donatello, il quale, per dir vero, cade spesso nell' esagerazione quando si propone di commuovere il cuore. — Il Mantegna non sentì gran che la espressione biblica e cristiana; e questo fu certo più colpa dei metodi di educazione e degli esemplari da lui seguiti, che non di un' anima sprovveduta intieramente di poesia. Dico ciò perchè, ove potè dimenticarsi e lo Squarcione e Donatello e le statue, volse anch' egli a raggiungere, quasi al paro degli artisti fiorentini ed umbri, i soavi tipi tradizionali del Salvatore, della Vergine e dei Santi. Ed il Rio medesimo, che alla pag. 148 accusò il Mantegna di non aver mai saputo scuotere intieramente il giogo impostogli dallo Squarcione, e *di aver considerato la imitazione delle statue antiche come il fine supremo dell'arte*, dovette, poche pagine dopo, contraddicendo a sè stesso, confessare che le due insigni allegorie del Mantegna, che stanno al Louvre, disvelano (pagina 450) invincibilmente come le *immaginazioni cristiane* potevano concepire il bello in una maniera independente onche trattando soggetti profani. Non consiglierei per altro quel giovanello che si sentisse chiamato a riprodurre i fatti insigni dei due Testamenti, ed i misteri della benigna nostra religione, e pigliarsi per guida il Mantegna. Invece egli fermi lo sguardo sui capolavori di Giotto, di F. Angelico, del Perugino, di Raffaello nelle tavole sue prime, e sentirà, per non so qual assimilazione, direi quasi magnetica, il pensiero proprio collegarsi al pensiero di quegli uomini sommi, e le inspirazioni loro penetrare in sè stesso: onde, per sceverare la parte pratica dell'arte dalla spirituale, apprezzare l'esattezza delle linee, la perfezione del colorito, gli sarà d'uopo di tranquillità e di matura riflessione. Per contrario, quando osserverà la maggior parte delle opere del Mantegna, le vedrà non altro essere che il prodotto di un uomo il quale considerava la dottrina tecnica dell' arte non altrimenti come un mezzo, ma come un fine; di un uomo che con magistero insigne tentava combinare gl' infiniti processi di lei; d' una

mente che di rado prenda fiamma dal cuore, ma invece sottilmente cerca di sfoggiare in trovati difficili, od in composizioni erudite, od in allegorie rappresentate da dotta più che da facile mitologia; allegorie astruse alle intelligenze comuni, ma che domandano immaginazione nutrita da profondi e varj studj.

Nè sia da sorprendersi se col cuore, dirò così, meno artistico di molti fra i grandi dipintori dell'età sua potè conseguire lode pari ad essi, e presso i contemporanei anche maggiore. Due cause, a mio parere, contribuirono a ciò. Prima di tutto la pendenza dei tempi, i quali professavano una specie di idolatria ad ogni artista che si fosse proposto a modello le grandezze lasciateci da Atene e da Roma. La potente scoperta di quel secolo, la stampa, col più diffondere i Classici greci e latini poco noti prima, indi il tanto disotterrarsi di statue e marmi antichi, furono le vere cause di ciò. Un artista dotto nelle antichità, e delle antichità imitatore, saliva allora in moda prestissimo. Ed infatti il Mantegna, cominciò ad avere grande rinomanza di sommo quando dipinse in Mantova i Trionfi di Giulio Cesare; soggetto acconcio a spiegare la molta erudizione archeologica che pe' suoi tempi egli possedeva, e la inclinazione sua a ricopiare dagli antichi marmi. La seconda causa, che giovò a renderlo notissimo e lodatissimo, fu, secondo ch'io penso, la popolarità da lui acquistata per mezzo del bulino, che non de' primi trattò con valore veramente mirabile, considerando ai tempi in cui visse. In un' epoca in cui, e pei difficili viaggi e pei pericolosi commerci, i lumi potevano così scarsamente diffondersi, e le produzioni dello ingegno, come la fama degli autori, doveano spesso per lunga età rimanersi serrate nelle brevi cerchie dei singoli municipj; l' invenzione di un abile pittore, moltiplicata per centinaia di copie, dovea ingenerare una specie di fermento, un entusiasmo che facilmente persuadeva gli spiriti a credere ancor più valente di quello fosse in fatto l'autore di tanto miracolo. L' incisione allora era per la pittura ciò che fu la stampa per gli scritti: chi faceva uscire dai torchi un libro additavasi come intelletto singolare; chi incideva le proprie composizioni si metteva al di sopra di qua-

lunque pennello illustre. Per certo Raffaello fu il primo artista del famoso suo secolo e dei susseguenti; ma crediamo noi che così presto sarebbe salito in tanto nome universalmente senza le belle incisioni di Marcantonio, che lo fecero conoscere da per tutto?

Non taciamo un' ultima causa che dovette valere a rendere più estesa la ben giusta rinomanza del nostro pittore. Si amicò molti dotti o conversando sovente volte con essi, o riproducendo le immagini loro in tavola o sugli intonachi; ed essi que' dotti, educati alla letteratura piacentiera dell' antica Roma imperiale, ricambiarono la dimestichezza e la cortesia di lui con cento di quelle lodi che sarebbero giusta testimonianza del merito vero, quando fossero scevre da adulazione; ma invece al merito vero sono danno gravissimo. Così la critica de' nostri giorni le avesse poste in convenevole dispregio, chè non avremmo a lamentare tanti encomj malamente prodigati a misere mediocrità...... Ma torniamo al Mantegna. Felice Feliciano, a fine di mostrargli la propria riconoscenza perchè gli fu compagno in molte delle sue peregrinazioni archeologiche, gli dedica il suo libro di antiche lapidi, e senza titubazione lo chiama *principe, unico lume e cometa dei pittori*.[1] Giovanni Vitezio unghero, Vescovo di Cinque Chiese, per ringraziare il nostro artefice di un ritratto ch' ebbe in dono da lui, gli consacra la seconda delle sue Elegie latine; e fra mille spiattellate adulazioni gli dice che Mercurio creollo di stirpe divina, e ch' egli sovrasta di molto agli antichi per ingegno e per arte.[2] Matteo Bosso, canonico di Verona, abate nella Badia di Fiesole, e scrittore ai suoi giorni celebratissimo, a cui il Mantegna avea donato un quadro, lo chiama in certe sue lettere *qui primam gloriam nostro aevo est assecutus*.[3] Il poeta Battista Spagnuoli, detto il Mantovano, nella Selva VI del Libro secondo, enfaticamente apostrofandolo, esclama: *Tu decus Italiæ nostræ, tu gloria*

[1] *Felicis Feliciani Veronensis Epigrammata etc.* — Nella Biblioteca Capitolare di Verona, al N. 269-FF.

[2] *Jani Pannonii Quinque Ecclesiarum olim Antistitis Poemata.* — 1784, in-8º. Vol. II. Parte I, pag. 276.

[3] *Matthæi Bossi Opuscula atque Epistolæ.* Epist. LXXII.

sæcli; e poi con matti oncomj lo pone al di sopra di Parrasio, di Apello, di Protogene:[1] superiorità facile a provarsi, dappoichè di quegli insigni antichi non più ci rimane neppure un segno. Spingo poi a tanto la sfrontatezza, cho per rilevaro il merito del Mantegna nel trattare anche il marmo, lo dice niente altro che emulatore di Lisippo, di Fidia, di Policleto!!! Non finirei così presto, se tutte volessi ridire le sconfinata lodi che il nostro pittore s' ebbe dagli amici letterati. Gli scritti degli uomini di lettere facoano a quo' giorni ben più impressione che a' nostri sulle moltitudini, e quindi doveano condurlo facilmente nelle opinioni da essi esternate. Un' elegia latina, un epigramma, un sonetto in lodo, valeva allora como a' di nostri un articolo di giornale inconsulore: con questa differenza, che adesso la stampa periodica smentisce immediatamente i torti giudizi e l'encomio eccessivo; ed in quo' tempi invece, poche cose andando poi lorchi, spesso un errore stampato si perpetuava di generazione in generazione.

Non però le scuole pittoriche dell' Italia assentirono allora intieramente ai tanti elogi prodigati al Mantegna; e se ne ammirarono il sapere versatile, non vollero però seguitare quel suo secco sistema. Cosa veramente curiosa; in un tempo in cui ogni maestro di grido avea tanti imitatori, il Mantegna, pur così levato a cielo da mille voci, n' ebbe sì pochi. La sua maniera finisce quasi con lui; prova non dubbia ch' essa non parlava all' animo la inspirata parola dell' affetto Tutti i seguaci ch' egli ebbe si riducono ai seguenti. I suoi due figli Lodovico e Francesco, Carlo del Mantegna suo aiuto, qualche ignoto di cui il Lanzi ricorda non pregevoli dipinti sparsi per Mantova, il Carotto che più di tutti gli si accostò da valente, ed il Monsignori che in virile età dallo stile del maestro alquanto si allontanò. Cha insegnasse al Correggio fu già provato esser falso. Lasciò scritto il Vasari, che fu maestro al Montagna, allo Speranza, al Veruzio. Ma quando si osservano attentamente le opere di Bartolommeo Montagna, specialmente le ultime, si ravvisa esser egli ligio allo stile dei Bellini. Giovanni Speranza parmi vada

[1] *Baptistæ Mantuani Opera omnia* Bonoure, per Benedictum Hectoris, 1502, in fol *Sylvarum* Lib II, Sylva VI, pag 48.

noverato piuttosto fra gli imitatori dello Squarcione, che non fra quelli del Mantegna, tanto s' attiene a quel secco stile; ed intorno al Veruzio, se mai, come pretese il Lanzi in una sua nota,[1] è lo stesso che soscrivesi in alcuni dipinti *Franciscus Verlus de Vicetia*, anzichè al sistema del Mantegna, sembrami vôlto all'altro dei veneti maestri. Quanta differenza fra questo piccolo numero e quello grandissimo dei pennelli usciti dalla scuola bellinesca!

Nè è già difficile a trovare la ragione, perchè anche vivendo in tanta prossimità di Venezia, anche essendo legato di parentela coi Bellini, il Mantegna non trovasse in quella metropoli fautori. Vedeano i Veneziani che Gentile e Giovanni aveano ben altro e più giusto scopo, che non il Mantegna; vedeano che per quei potenti intelletti era unico elemento dell' arte la fedele imitazione del vero; norma preziosa finchè rimase nelle mani loro, e solo contaminata quando in più tardo secolo i veneti pennelli stimarono unico fine dell' arte la materiale e prosaica rappresentazione della forme. L' elemento classico che avea per unica meta di seguitare gelidamente l' antichità pagane, quello su cui pur tanto studiò il Mantegna, non poteva attecchire in una Venezia, ove statue greche eran poche, e non in pubblico; ove rovine di edifizj antichi non si vedeano; ove ogni sasso ricordava libere glorie e recenti; ove la repubblica non mirava a foggiare il pensiero sulle teggi e sulle pompe romane; ma s'atteneva alle repubbliche del medio evo, ma cercava quella popolarità che era nerbo a paese, in cui il patrizio si lanciava nel commercio al paro del popolano.

Concludiamo finalmente, chè n' è già tempo. Il Mantegna non ebbe la mistica ispirazione, il cristiano sentire di Lorenzo di Credi e del Pinturicchio, il savio comporre del Perugino e il soffio inspirato delle sue teste, la bellezza nei panni del Ghirlandaio, la freschezza nel tingere dei Bellini, la inviscerata conoscenza doi tipi tradizionali ed insieme il più scelto studio della natura di Francesco Francia, la inar-

[1] Lanzi, *Storia pittorica dell' Italia*, Ediz. di Venezia 1838. Vol. VI, pag. 64.

rivabile squisitezza nell' osservare il vero del Vinci; ma più di tutti questi sommi contemporanei fu dotto nel disegno, appunto perchè la scienza prospettica applicò con istupenda accortezza ad ogni parte ch' era chiamato a rappresentare. Li avrebbe forse uguagliati e superati anche nelle altre doti della pittura, se non gli fossero falliti, celeste raggio, la grazia e l'affetto. Ma egli, come quasi tutti gl' ingegni profondi ed acuti, tante cose potea col pensiero, nessuna col sentimento. Lo stile suo è sempre castigato e savaro, e la sua maniera potrà forse condurre a qualche convenzione, ma non però ai delirj del baroccume; perchè ogni segno uscito dalla sua mano, quantunque all' occhio sgradevole, è raro non porti il marchio della ragione. Accortosi che non riusciva ad arrivare la grazia, innamorò delle difficoltà, e le sfidò da grande; sicchè vedi in lui chi cerca a bella posta il difficile, per mostrarsi valente a superarlo. Un suo dipinto potrebbe paragonarsi a quelle musiche dagli intelligenti chiamate dotte, ma che mai non ci danno un palpito di commozione. Mente geometrica, appaga l' intelletto, al cuore non scenderà mai. Cercatore passionato della forma, pocha volte seppe sacrificarne le inutili minuzie all' impeto dell' idea, forse perchè all' idea raramente era fiamma l' affetto. Ingegno penetrativo, avrebbesi potuto a lui applicare il detto che Michelangelo male a proposito appose all' Urbinate divino: *era una prova di quanto possa fare lo studio profondo.* Parmi in brevi parole aia lecito dire di lui, ch' egli sapeva tutto quanto puossi in così difficile arte insegnare; nulla di quello che nè maestri, nè modelli, nè studj varranno mai ad apprendere: intendo dire quella indefinibile potenza, quella scintilla maraviglio-sa, che presto s' avviva in fiamma sacra e divina; scintilla che feca operare miracoli allo scalpello di Fidia, ed ai pennelli del Vinci e del Sanzio; che spinse la feroce bile dell' Alghieri a valersi della più unificatrice delle forze, la religione, per tonare ai re ed ai popoli un aspro ma santo vero; che infiammò Torquato misero a cantare, anche fra le perfidie di tenebrosa Corte, la sacra conquista; lanciò a coraggiose fantasie la ricca musa dell' Ariosto; dettò gli Inni al Manzoni, l' Ildegonda al Grossi, la Norma al Bellini; quel-

l' *est Deus in nobis*, senza cui le inspirazioni dell' arte si convertono in aridume di scienza, e la scienza non giunge, sublima suo segno, il vero. — Bene Ovidio quell' impulso somigliò a divinità, perchè quando l'uomo sente nell' animo ala potente a trattar grandi voli, e uno spirito sceso dall'alto che lo aiuta a sollevarsi da terra.

FILIPPO LIPPI,

PITTORE FIORENTINO

[Nato 1460 [1] — Morto 1505]

Fu in questi medesimi tempi, in Firenze, pittore di bellissimo ingegno e di vaghissima invenzione Filippo,[2] figliuolo di Fra Filippo del Carmine; il quale seguitando nella pittura le vestigie del padre morto, fu tenuto ed ammaestrato, essendo ancor giovanetto, da Sandro Botticello, non ostante che il padre, venendo a morte, lo raccomandasse a Fra Diamante, suo amicissimo e quasi fratello. [3] Fu dunque di tanto ingegno Filippo, e di sì copiosa invenzione nella pittura, e tanto bizzarro e nuovo ne' suoi ornamenti, che fu il primo il quale ai moderni mostrasse il nuovo modo di variare gli abiti, e che abbellisse ornatamente con veste antiche succinte le sue figure.[4] Fu primo ancora a dar luce alle grottesche che somiglino l' antiche, e le mise in opera di terretta e colorite in fregi, con più disegno e grazia che gl' innanzi a lui fatto non avevano. Onde fu maravigliosa cosa a vedere gli strani capricci che egli espresse nella pittura. E, che è più, non lavorò mai opera alcuna, nella quale delle cose antiche di Roma con gran studio non si servisse in vasi, calzari, trofei, bandiere, cimieri, ornamenti di tempj, abbiglia-

[1] * Vedi la nota 1 a pag. 253

[2] * Egli è generalmente appellato *Filippino*, e così talvolta si sottoscrisse egli stesso per distinguersi da Fra Filippo suo padre.

[3] * Nella Vita di Fra Filippo, e più nelle note, si hanno notizie di Fra Diamante.

[4] * Più esattamente si sarebbe espresso il Vasari qualora avesse detto: fu uno dei primi, ovvero, il primo tra' Toscani. La lode d' avere introdotto nella pittura moderna la foggia antiche, la meritarono prima di Filippino, lo Squarcione e il Mantegna.

FILIPPO LIPPI,
detto *Filippino*

menti di portature da capo, strane fogge da dosso, armature, scimitarre, spade, toghe, manti, ed altre tante cose diverse e belle, che grandissimo e sempiterno obbligo se gli debbe, per avere egli in questa parte accresciuta bellezza e ornamenti all' arie.[1]

Costui, nella sua prima gioventù, diede fine alla cappella de' Brancacci nel Carmine in Fiorenza, cominciata da Masolino e non del tutto finita da Masaccio per essersi morto.[2] Filippo, dunque, le diede di sua mano l' ultima perfezione; e vi fece il resto d' una storia che mancava, dove San Pietro e Paolo risuscitano il nipote dell' imperatore; nella figura del qual fanciullo ignudo ritrasse Francesco Granacci, pittore allora giovanetto; e similmente messer Tommaso Soderini, cavaliere; Piero Guicciardini, padre di messer Francesco

[1] *Intorno a questo genere di studj da lui fatti, vedi la nota 2 a pag. 253.

[2] *Dalla età che mostrano alcune persone ritratte da Filippino nella cappella Brancacci, e dal sapersi gli anni precisi ne' quali esse vissero, molto ragionevolmente si viene a presumere che egli ponesse mano a quel lavoro non più tardi del 1484, o 85 (Vedi Vol. III di questa edizione, a pag. 184, in nota), al qual tempo Filippino contava ventiquattro o venticinque anni, e avea già fatto la bella tavola del San Benedetto per Francesco del Pugliese, e l'altra del San Girolamo, per la famiglia Ferranti (vedi le note 2 a pag. 244, e 1 a pag. 252). È anche naturale il credere, che quando la famiglia Brancacci si risolve ad allogare il compimento delle pitture di quella cappella a Filippino, egli avesse già dato saggio della sufficiente abilità sua. Per il che noi non dissentiamo dal Barone di Rumohr (*Ricerche italiane*, II, 274) al quale parve di vedere la mano giovanile di Filippino nelle dieci piccole lunette che decorano l' oratorio della Congregazione de' Buonomini di San Martino; nelle quali sono espresse le opere di carità esercitate da quei pii provveditori dei poveri vergognosi. La quale opinione si avvalora per le ragioni che appresso. Il criterio artistico sulla maniera di Masaccio essendosi da molti e per molto tempo formato erroneamente in quelle stesse della cappella Brancacci che non a lui ma a Filippino appartengono (vedi il *Commentario* alla Vita di Masaccio); falsando il giudizio, ha indotto alcuni a scrivere e molti a credere che Masaccio stesso fosse autore delle precitate pitture di San Martino; mentre è certo che esse non poterono esser fatte se non circa quarant'anni dopo la morte di questo artefice. Difatti, la congregazione dei Buonomini, istituita da Sant' Antonino nel 1441, sino al 1470 si adunò in una porzion di chiesa concessa loro dall' abate di Badia; poi venne ad abitare la stanza che ha il presente oratorio, presa dal 1481, allorquando essi ne diventarono padroni per compera fatta de' monaci stessi di Badia. È quindi ragionevole il supporre che i Buonomini non vi facessero dipingere sino a che quel luogo non fu proprietà loro: ed ecco che Filippino nel 1482, quando lo strumento di compera fu rogato, e nella età sua di ventidue anni, potè fare quell'opera, la quale coincidendo appunto con la prima gioventù di questo pittore, può benissimo aver preceduto il lavoro della cappella Brancacci. (Vedi Richa, *Chiese fiorentine*, I, 208, 209, 227.)

che ha scritto le Storie; Piero del Pugliese, e Luigi Pulci, poeta; parimente Antonio Pollaiuolo, e sè stesso così giovane come era; il che non fece altrimenti nel resto della sua vita, onde non si è potuto avere il ritratto di lui d'età migliore: e nella storia che segue ritrasse Sandro Botticello, suo maestro, e molti altri amici e grand' uomini; e infra gli altri, il Raggio sensale, persona d'ingegno e spiritosa molto; quello che in una conca condusse di rilievo tutto l' Inferno di Dante, con tutti i cerchi e partimenti delle bolgie e del pozzo, misurate appunto tutte le figure e minuzie, che da quel gran Poeta furono ingegnosissimamente immaginate e descritte; che fu tenuta in questi tempi cosa maravigliosa.[1] Dipinse poi a tempera, nella cappella di Francesco del Pugliese alle Campora, luogo de' monaci di Badia fuor di Firenze, in una tavola, un San Bernardo, al quale apparisce la Nostra Donna con alcuni Angeli, mentre egli in un bosco scrive: la qual pittura in alcuno cose è tenuta mirabile, come in sassi, libri, erbe e simili cose, che dentro vi fece. Oltrechè vi ritrasse esso Francesco di naturale tanto bene, che non pare che gli manchi se non la parola. Questa tavola fu levata di quel luogo per l'assedio, e posta, per conservarla, nella sagrestia della Badia di Fiorenza.[2] In San Spirito della medesima città lavorò in una tavola la Nostra Donna, San Martino, San Niccolò e Santa Caterina, per Tanai de' Nerli.[3] Ed in San Bran-

[1] * Intorno alla interpretazione da darsi a questo racconto, e alla parte di esse pitture spettante a Filippino, vedi il *Commentario* alla Vita di Masaccio, e quello posto in fine di questa.

[2] * Questa bellissima e ben conservata tavola ora si vede nell'altare della prima cappella a man sinistra entrando. Il Rosini ne ha dato un intaglio nella tav. LIX della sua *Storia*. Il Cinelli, e innanzi a lui il Puccinelli (*Cronica della Badia fiorentina*. Milano, 1664.), ci lasciarono scritto che quest'opera fu ordinata da Francesco del Pugliese l'anno 1480, e che oltre al ritratto di Francesco, il pittore vi fece quello della moglie di lui nella testa della Vergine, e nei volti degli Angeli quelli de' figliuoli.

[3] * Se il Vasari, quando fece cenno di questa tavola, l'avesse avuta più presente alla memoria, non avrebbe errato nel descriverla e vi avrebbe speso parole di lode, perciocchè noi ce ne appelliamo ai conoscitori dell'arte se essa non è tal opera da stare a paragone di quanto si potè far di meglio in quei tempi fortunati. Questa mirabile tavola a tempera rappresenta Nostra Donna seduta col putto nelle braccia, il quale fa atto di prendere la croce che con tanta grazia gli porge il piccolo Giovanni inginocchiato a piè del trono dalla destra banda. Da questa parte

cazio, alla cappella de' Rucellai, una tavola;[1] ed in San Raffaello un Crocifisso e due figure in campo d'oro.[2] In San Francesco, fuor della porta a San Miniato, dinanzi alla sa-

medesima è in ginocchioni Tanai de' Nerli presentato alla Vergine dal vescovo San Martino. A sinistra è parimente in ginocchio la moglie di Tanai presentata dalla Santa vergine e martire Caterina; la cui testa e quella di San Giovannino sono di tanta grazia e bellezza da non desiderarne di più. Nel fondo, di bella prospettiva e grandissimo, è la veduta del borgo San Frediano, con la porta di questo nome, e Tanai che sceso da cavallo, e consegnatolo ad un servo, bacia una sua figliuoletta venuta fin sulla soglia di casa in compagnia di una fanta ad incontrarlo.

[1] * Dopo la soppressione della chiesa di San Pancrazio, questa tavola fu portata in casa Rucellai, dove si conserva tuttavia. Rappresenta Nostra Donna sedata, che allatta il Divino Infante, con alla destra San Girolamo, e San Domenico alla sinistra, ambidue in ginocchio. Il fondo è un paese, e a destra la rupe dov'è la grotta del Santo. A questa tavola era unito un gradino, il quale, diviso da quella, è nella medesima casa. Nel mezzo di esso è Cristo morto sostenuto da Giuseppe d'Arimatea, ai lati San Francesco e la Maddalena, in mezze figure: nell'estremità di detto gradino sono le arme della famiglia Rucellai. Lo stile di queste opere si attiene alla ultima sua maniera. — A questa occasione, rammenteremo un'altra opera di Filippino esistente in Firenze, nella Galleria Corsini, canto sull'Arno. È un tondo di diametro maggiore di tre braccia, colla Vergine in piedi, con un pavimento fatto di marmi a più colori, innanzi a un ricco seggio, la quale tiene fra le braccia il Divino fanciullo nudo, con un mazzolino di fiori nella sinistra, mentre colla destra altri ne prende da un bacino presentatogli da un Angelo in bianca veste. Dietro a questo, un altro Angelo in veste rossa reca in grembo nuovi fiori. Dal lato sinistro della Vergine, altri tre Angeli stanno in ginocchio cantando; uno tra questi, tiene in mano una cartella di musica. Nel fondo di un atrio aperto, da dove si vede una campagna, appare San Giovanni Batista, adulto, di piccola proporzione; mentre tutte le altre figure sono non molto minori del vivo. — Similmente riconoscemmo la mano maestra di Filippino in due tondi che si conservano in San Gemignano, in una stanza del palazzo pubblico, dove ora si aduna il magistrato municipale. Nell'uno di essi è l'Angelo annunziante, nell'altro la Vergine annunziata.

[2] * La chiesa di San Raffaello, o meglio di San Ruffello come aveva detto il Vasari nella prima edizione, oggi è soppressa. Il Del Migliore, nella *Firenze illustrata*, pag. 155, descrivendo le cose d'arte che erano in quella chiesa, non fa parole del Crocifisso di Filippino. Singolar cosa è poi vedere come il Borghini, nel suo *Riposo*, alla notizia di Filippino, descrive questa tavola in San Procolo alla cappella Valori; dove parimente la cita il Richa (*Chiese fior.*, I, 254), assegnandola però a Fra Filippo Lippi, invece di dar Filippo Lippi, per l'abituale errore di confondere il padre col figliuolo. La identità del subietto, le particolarità del fondo dorato, e la descrizione che ne ne lasciò il Borghini, corrispondono puntualmente al Crocifisso assegnato a Filippino nella Pinacoteca di Berlino, descritto dal *Catalogo* di essa con queste parole, che confrontano per l'appunto con quelle dell'autore del *Riposo* sopra citato: «Cristo in croce. In aria, tra le nuvole, tre Angeli che raccolgono dentro calici il sangue che sgorga dalle piaghe del costato e delle mani. Appiè della croce la divina Madre e San Francesco. Tavola a tempera su fondo d'oro.»

grestia fece un Dio Padre con molti fanciulli: [1] ed al Palco, luogo de' frati del Zoccolo fuor di Prato, lavorò una tavola;[2] e nella terra fece, nell'udienza de' Priori, in una tavoletta molto lodata, la Nostra Donna, San Stefano e San Giovan Battista. [3] In sul canto al Mercatale, pur di Prato, dirimpetto alle monache di Santa Margherita, vicino a certe sue case, fece in un tabernacolo a fresco una bellissima Nostra Donna, con un coro di Serafini in campo di splendore; ed in quest'opera, fra l'altre cose, dimostrò arte e bella avvertenza in un serpente che è sotto a Santa Margherita, tanto strano ed orribile, che fa conoscere dove abbia il veleno, il fuoco e la morte; e il resto di tutta l'opera è colorita con tanta freschezza e vivacità, che merita perciò essere lodato infinitamente. [4] In Lucca lavorò parimente alcune cose, e particolarmente nella chiesa di San Ponziano, de' frati di Monte Oliveto, una tavola in una cappella, nel mezzo della quale in una nicchia è un Sant'Antonio bellissimo, di rilievo, di mano d'Andrea Sansovino, scultore eccellentissimo.[5]

[1] * Non ne abbiamo notizia.

[2] * È questa la tavola che del 25 giugno 1491 era stata allogata a Domenico del Ghirlandaio, e che poi eseguì Filippino intorno al 1495. Soppresso quel convento nel 1785, questa tavola fu venduta, ed ora si conserva nella Galleria di Monaco. (V. Baldanzi, *Pitture di Fra Filippo Lippi nel coro di Prato*, p. 58.) Togliamo dal *Catalogo* della detta Galleria la descrizione di questa tavola: « Il Redentore, coi segni delle sue piaghe, apparisce in una campagna alla sua divina Madre; sopra le nuvole si vede il Dio Padre. Nel gradino è il corpo di Cristo nel sepolcro, sostenuto da un Angelo, con ai lati San Francesco, San Domenico, Sant'Agostino e San Celestino. »

[3] * Nelle stanze della Comunità di Prato si custodisce un tondo nel quale da Filippino fu dipinta la Madonna col Bambino Gesù e San Giovanni Batista; ma non vi si vede la figura di San Stefano. Questa tavola fu allogata a Filippino nel 1501, colla mercede di fiorini trenta larghi d'oro in oro. (Vedi Baldanzi, *op. cit.*)

[4] * Quest'affresco esiste tuttavia, sebbene in qualche parte danneggiato, segnatamente nel panno azzurro della Vergine; la quale sta in mezzo, ritta in piè, sostenendo tra le braccia il Divino figliuolo. Dietro di lei è un seggio riccamente ornato di sfingi, sul quale posano due libri. Sopra il capo della Madonna due Angioletti sostengono la corona, e attorno è un coro di Serafini. Negli sguanci del tabernacolo sono effigiati Sant'Antonio abate, e Santa Margherita in ginocchio, col drago a destra; San Stefano e Santa Caterina delle ruote, a sinistra. Filippino eseguì questa bellissima opera nel MCCCCLXXXXVIII, come scrisse dentro due triangoli posti tra gli ornamenti dell'interno dell'arco. Un'incisione di questo tabernacolo, divisa in due tavole, fa corredo all'opuscoletto del Baldanzi intitolato: *Una pittura di Filippino Lippi in Prato* ec. Prato, Giachetti, 1840. In 8.

[5] Dalla descrizione della chiesa di S. Ponziano, anteriore alla soppressione

Essendo Filippo ricerco d'andare in Ungheria al re Mattia, non volle andarvi; ma in quel cambio lavorò in Fiorenze per quel re due tavole molto belle, che gli furono mandate; in una delle quali ritrasse quel re, secondo che gli mostrarono le madaglie. Mandò anco certi lavori a Genoa: e fece a Bologna, in San Domenico, allato alla cappella dell'altar maggiore, a man sinistra, in una tavola un San Bastiano; che fu cosa degna di molta lode.[1] A Tanai de' Nerli fece un'altra tavola a San Salvadore fuor di Fiorenza; e a Piero del Pugliese, amico suo, lavorò una storia di figure piccole, condotte con tanta arte e diligenza, che volendone un altro cittadino una simile, glie la dinegò, dicendo esser impossibile farla.[2] Dopo queste opere, fece, pregato da Lorenzo vecchio de'Medici, per Oliviero Caraffa, cardinale napolitano, amico suo, una grandissima opera in Roma: là dove andando per ciò fare, passò, come volle esso Lorenzo, da Spoleto, per dar ordine di far fare a Fra Filippe, suo padre, una sepoltura di marmo a spese di Lorenzo; poichè non aveva potuto dagli Spoletini ottenere il corpo di quello per condurlo a Firenze: e così disegnò Filippo la detta sepoltura con bel garbo; e Lorenzo in su quel disegno la fece fare, come in altre luogo s'è detto, sontuosa e bella.[3] Condottosi poi Filippo a Roma, fece al detto Cardinale Caraffa, nella chiesa della Minerva, una cappella; nella quale dipinse storie della vita di San Tommase d'Aquino, ed alcune poesie molto belle, che tutte furone da lui, il quale ebbe in queste sempre propizia la natura, ingegnosamente trovate. Vi si vede, dunque, dova la Fede ha fatto prigiona l'Infedeltà, tutti gli eretici ed infedeli. Similmente, come sotto la

della medesima (che leggesi nella *Guida* di Lucca compilata dal Trenta e dal San Quintino), rilevasi che la tavola qui nominata, fin d'allora, non era più in detto luogo.

[1] *La tavola che vedesi anche al presente in San Domenico di Bologna rappresenta lo Sposalizio di Santa Caterina, e i Santi Paolo, Sebastiano ec. Sotto vi è scritto: OPVS PHILIPPINI FLOR. PICT. A. S. MCCCCCI.

[2] Questa tavola fatta per Tanai de' Nerli non sappiamo ove presentemente sia, ed è difficile il rintracciarla, non essendone dichiarato il soggetto: lo stesso dicasi dell'altra pittura di figure piccole fatta a Piero del Pugliese.

[3] Vedi la Vita di *Fra Filippo*.

Speranza è la Disperazione, così vi sono molte altre Virtù che quel Vizio, che è loro contrario, hanno soggiogato. In una disputa è San Tommaso in cattedra, che difende la Chiesa da una scuola d'eretici; ed ha sotto, come vinti, Sabellio, Ario, Averroe, e altri, tutti con graziosi abiti in dosso: della quale storia ne abbiamo di propria mano di Filippo, nel nostro Libro de' disegni, il proprio, con alcuni altri del medesimo, fatti con tanta pratica che non si può migliorare. Evvi anco quando orando San Tommaso, gli dice il Crocifisso: *Bene scripsisti de me, Thoma*; ed un compagno di lui, che, udendo quel Crocifisso così parlare, sta stupefatto e quasi fuor di sè.[1] Nella tavola è la Vergine annunziata da Gabbriello;[2] e nella faccia, l'Assunzione di quella in cielo, e i dodici Apostoli intorno al sepolcro: la quale opera tutta fu ed è tenuta molto eccellente, e, per lavoro in fresco, fatta perfettamente. Vi è ritratto di naturale il detto Oliviari Caraffa, cardinale e vescovo d'Ostia, il quale fu in questa cappella sotterrato l'anno 1511,[3] e dopo condotto a Napoli nel Piscopio.

Ritornato Filippo in Fiorenza, prese a fare con suo comodo, e la cominciò, la cappella di Filippo Strozzi vecchio, in Santa Maria Novella; ma fatto il cielo, gli bisognò tornare a Roma: dove fece, per il detto cardinale, una sepoltura di stucchi; e di gesso, in uno spartimento della detta chiesa,

[1] * Si può argomentare che questi affreschi fossero finiti poco innanzi il 1493, dal breve di Alessandro VI, dato li 18 maggio di quell'anno, scolpito in marmo sotto l'affresco, dove è detto che il cardinale Oliviero Caraffa, dopo aver compiuta la cappella e fattala ornare di pitture, supplicò il papa di visitarla; il quale concesse varie indulgenze ai fedeli che fossero andati ad orare in essa. Le pitture poste della parete sinistra, dov'era simboleggiata la Fede che imprigiona la Infedeltà, la Speranza con sotto la Disperazione ec. perirono allorchè dovettero cedere il luogo al monumento di papa Paolo IV. Della Disputa di San Tommaso si ha un intaglio a contorno nella tav. X del vol. III dell'*Ape Italiana delle Belle Arti*, con illustrazione di G. Melchiorri, dalla quale abbiamo ricavate le soprascritte notizie. Un altro intaglio simile è nella tav. LXVIII della *Storia* del Rosini.

[2] * Esiste tuttavia, con un ornamento nobilmente intagliato e dorato. Oltre le figure principali, vi ritrasse il cardinal Caraffa genuflesso, presentato alla Vergine da San Tommaso.

[3] * Qui è errore nell'anno, e facilmente di stampa. Il cardinale Oliviero Caraffa morì nel 1551, a dì 20 di gennaio, di anni ottanta, dieci mesi e dieci giorni.

È possibile fra un anno? Dato che Filippo [illegible] a condurre queste pitture, il cardinale [illegible]

una cappellina allato a quella, ed altre figure; delle quali Raffaellino del Garbo, suo discepolo, ne lavorò alcune. Fu stimata la sopraddetta cappella da maestro Lanzilago padoano, e da Antonio dello Antoniasso romano, pittori amendue de' migliori che fussero allora in Roma,[1] due mila ducati d'oro, senza le spese degli azzurri e de' garzoni: la quale somma riscossa che ebbe Filippo, se ne tornò a Fiorenza; dove finì la della cappella degli Strozzi:[2] la quale fu tanto bene condotta e con tanta arte e disegno, ch' ella fa maravigliare chiunque la vede per la novità e varietà delle bizzarrie che vi sono; uomini armati, tempj, vasi, cimieri, armadure, trofei, aste, bandiere, abiti, calzari, acconciature di capo, veste sacerdotali, e altre cose con tanto bel modo condotte, che merita grandissima commendazione. Ed in questa opera, dove è la Resurrezione di Drusiana per San Giovanni Evangelista, si vede mirabilmente espressa la maraviglia che si fanno i circostanti nel vedere un uomo rendere la vita a una defunta con un semplice segno di croce; e più che tutti gli altri si maraviglia un sacerdote, ovvero filosofo che sia, che ha un vaso in mano, vestito all'antica. Parimente in questa medesima storia, fra molte donne di-

[1] * Di questi due pittori non abbiamo alcuna notizia. Solamente il Morelli, nelle note all' *Anonimo* scrittore di Belle Arti, sospettò che Lanzilago pittore padovano, potesse essere quello stesso che il detto Anonimo cita con queste parole: *La prima palla a man manco intrando in chiesa* (San Francesco di Padova) *fu de mano de Besilao..., fatta nel* 1447, *de la mesura quasi degli Muranesi, a guazzo* (pag. 11). Besilao, secondo il Morelli, sarebbe il nome di Lanzilago letto male dallo scrittore.

[2] * In principio di questo periodo il Vasari disse che Filippino prese a fare *con suo comodo* la cappella di Filippo Strozzi; e disse bene, imperciocchè quelle pitture gli furono allogate sotto il dì 21 aprile 1487; e nel 27 novembre 1500 ne aveva fatta una parte, trovandosi, sotto questo giorno ed anno medesimo, memoria che «Filippo di Filippo dipintore dee avare fiorini 143. 2. 6., per resto di » quello se li dave dare, quando *arà finito* la cappella di Santa Maria Novella» (Vedi nel *Filippo Strozzi*, tragedia del Niccolini, la nota 1 a pag. 324 de' *Documenti*.) L'anno preciso poi in che questi affreschi furono compiuti, fu dal pittore stesso segnato in una scritta (per quanto sappiamo, da altri finora non conosciuta) spartita nei due pilastri di quell' arco trionfale che si vede nella storia della resurrezione di Drusiana. Essa dice: A. S. MCCCCCII — PHILIPPINUS DE LIPPIS FACIEBAT — La cappella e le pitture furono fatte restaurare da Filippo e Ferdinando fratelli Strozzi nel 1753, come dice una scritta di marmo ivi posta. Gli affreschi, in generale, sono in buono stato.

veramente abbigliate, si vede un putto, che impaurito d'un cagnolino spagnuolo pezzato di rosso, che l'ha preso co'denti per una fascia, ricorre intorno alla madre, ed occultandosi fra i panni di quella, pare che non meno tema d'esser morso dal cane, che sia la madre spaventata e piena d'un certe orrore per la resurrezione di Drusiana.[1] Appresso ciò, dove esso San Giovanni bolle nell'olio, si vede la collera del giudice che comanda che il fuoco si faccia maggiore, ed il riverberare delle fiamme nel viso di chi soffia; e tutte le figure sono fatte con belle e diverse attitudini. Nell'altra faccia è San Filippo nel tempio di Marte, che fa uscire di sotto l'altare il serpente che uccide col puzzo il figliuolo del re: e dove in certe scale finge il pittore la buca per la quale uscì di sotto l'altare il serpente, vi dipinse la rottura d'uno scaglione tanto bene, che volendo una sera uno de' garzoni di Filippo riporre non so che cosa, acciò non fosse veduta da uno che picchiava per entrare, corse alla buca così in fretta per appiattarvela dentro, e ne rimase ingannato. Dimostrò anco tanta arte Filippo nel serpente, che il veleno, il fetore ed il fuoco pare piuttosto naturale che dipinto. È anco molto lodata la invenzione della storia nell'essere quel Santo crocifisso: perchè egli s'imaginò, per quanto si conosce, che egli in terra fosse disteso in sulla croce, e poi così tutto insieme alzato e tirato in alto per via di canapi e funi e di puntelli; le quali funi e canapi sono avvolte a certe anticaglie rotte, e pezzi di pilastri e imbasamenti, e tirate da alcuni ministri. Dall'altro lato regge il peso della detta croce e del Santo che vi è sopra nudo, da una banda uno con una scala con la quale l'ha inforcata, e dall'altra un altro con un puntello sostenendola insino a che due altri, fatto lieva a piè del ceppo e pedale d'essa croce, va bilicando il peso per metterla nella buca fatta in terra, dove aveva da stare ritta; che più non è possibile, nè per invenzione nè per disegno nè per quale si voglia altra industria o artifizio, far meglio. Sonovi, oltre ciò, molte grottesche e altre cose lavorate di chiaroscuro simili al marmo, e fatte stranamente, con inven-

[1] * Un semplice schizzo a penna di questa storia è nella Raccolta de' Disegni della Galleria degli Uffizj, Cassetta V^{a}, n° 37

zione a disegno bellissimo. Fece anco ai frati Scopetini, a San Donato fuor di Fiorenza detto Scopeto, al presente rovinato, in una tavola, i Magi che offeriscono a Cristo; finita con molta diligenza: e vi ritrasse, in figura d'uno astrologo che ha in mano un quadrante, Pier Francesco vecchio de'Medici, figliuolo di Lorenzo di Bicci, o similmente Giovanni, padre del signor Giovanni de' Medici, e un altro Pier Francesco di esso signor Giovanni fratello, ed altri segnalati personaggi. Sona in quest'opera Mori, Indiani, abiti stranamente acconci, ed una capanna bizzarrissima. [1] Al Poggio a Caiano cominciò per Lorenzo de'Medici un sacrifizio, a fresco, in una loggia, che rimase imperfetto. [2] E per le monache di Sant'Ieronimo, sopra la costa a San Giorgio in Firenze, cominciò la tavola dell'altar maggiore, che dopo la morte sua fu da Alonso Berughetta spagnuolo tirata assai bene innanzi; ma poi finita del tutto, essendo egli andato in Ispagna, da altri pittori. Fece nel palazzo della Signoria la tavola della sala dove stavano gli Otto di pratica, [3] ed il di-

[1] *Questa ben conservata tavola ora si vede nella Galleria degli Uffizj. Dietrò alla medesima è scritto originalmente in rosso questo prezioso ricordo: *Filippus me pinsit de Lipis Florentinus, addì 29 di marzo 1496.*

Qui poi il Vasari erra nel tracciare la discendenza di Averardo de' Medici detto Bicci. Il Pierfrancesco qui nominato, e nella tavola ritratto col quadrante in mano, è il figliuolo di Lorenzo di Giovanni d'Averardo detto Bicci. Il ritratto poi di Giovanni di Pierfrancesco, padre dell'altro Giovanni detto delle Bande Nere, è in quel giovane ra ritto in piedi, al quale un paggio toglie la corona di capo. L'altro Pierfrancesco, non è fratello, ma cugino di Giovanni delle Bande Nere; ed è ritratto in quel giovinetto con lunghi e biondi capelli, che porge un calice d'argento gemmato al prenominato Giovanni di Pierfrancesco. Il gruppo di questa ricca composizione, dove sono questi ritratti della famiglia Medici, può vedersi inciso nelle *Famiglie celebri italiane* del Litta — *Famiglia Medici.* — Tra le stampe del Robetta, tutti ricordano una Adorazione de' Magi segnata del suo nome, ma niuno di essi ha saputo dirci esser questa incisa sopra un disegno di Filippino, il qual disegno è senza dubbio quello che ha servito al primo concetto della invenzione di questa tavola, quantunque molti ne sieno i cangiamenti ed in minor numero le figure. Noi ci siamo di ciò assicurati col raffronto del dipinto ed una di queste stampe (ch'è a rovescio del quadro), che si trova nella collezione della detta Galleria.

[2] E tuttora in essere.

[3] *In questa tavola centinata in alto, con figure alquanto più grandi del vivo, fece una Nostra Donna seduta in un ricco trono elevato sopra un basamento marmoreo, col putto in grembo rivolto alla destra, dove stanno ritti in piè San Vittorio vescovo e San Giovanni Batista: alla sinistra è San Bernardo e San Zanobi.

segno d'un'altra tavola grande, con l'ornamento, per la sala del Consiglio; il qual disegno, morendosi, non cominciò altramente a mettere in opera; sebbene fu intagliato l'ornamento, il quale è oggi appresso maestro Baccio Baldini, fiorentino, fisico eccellentissimo ed amatore di tutte le virtù. Fece per la chiesa della Badia di Firenze un San Girolamo bellissimo.[1] Cominciò ai frati della Nunziata, per l'altar maggiore, un Deposto di croce, e finì le figure dal mezzo in su solamente;[2] perchè, sopraggiunto da febbre crudelissima e da quella strettezza di gola che volgarmente si chiama sprimanzia,[3] in pochi giorni si morì, di quarantacinque anni.[4] Onde essendo sempre stato cortese, affabile e gentile,

In alto due Angeli in sul volare, con bianche vesti, costengono un festone di rose bianche e rosse, dal quale pende l'aurata corona della Vergine. Più in alto è uno scudo con croce rossa in campo bianco, arme del popolo fiorentino. In basso, a grandi lettere, si legge: ANNO SALVTIS MCCCCLXXXV DIE XX FEBRVARI. Questa tavola ora si conserva nella Galleria degli Uffizj, e per molto tempo ci è ammirata per opera di Domenico del Ghirlandajo, tanta è la sua bellezza e la grandiosità di stile. La sua provenienza, l'arme del popolo fiorentino dipinta in essa, e la data del 1485 ivi segnata son prove, anche senza far conto della maniera, che questa è la tavola della quale nel Gaye, che dopo il Rumohr la rivendicò al suo vero autore, si trovano le memorie che appresso, estratte dagli Stanziamenti della Repubblica. Nel 1485, 27 settembre, vien pagato a Filippino una parte del prezzo della tavola per la cappella della Sala del Consiglio. Nell'aprile dell'anno seguente egli riceve un'altro accontu; e di più ci pagano le spese per la tenda azzurra, per la frangia di seta bianca e rossa e per alcuni lavori di legname; il tutto servito per quella. Finalmente, nel 7 giugno del medesimo anno 1486, ci fa saldo a Filippino di lire milladugento per prezzo di essa tavola; e a Clemente di Domenico del Tasso, di lire cinquecento, per l'ornamento d'intaglio fatto attorno attorno della medesima. (Gaye, *Carteggio Inedito*, I, 581, 582.) L'altra tavola che Filippino di segno solamente, gli fu allogata nel 1498 per la sala grande nuova del Consiglio, che è sopra la Dogana. L'Ornamento di essa tavola ebbelo a fare Antonio da San Gallo, e Baccio d'Angelo, legnaiuoli.

[1] *Questa tavola oggi sembra smarrita. Ma dalla *Cronica* di *Badia* scritta dal Puccinelli soprácitato ci ha che essa fu fatta, nel 1480, dalla famiglia Ferranti che vi fece apporre il suo stemma.

[2] Non dee intendersi ch'egli finisse la metà superiore delle figure, ma bensì le figure, che sono nella metà superiore del quadro. Le altre a basso furono eseguite da Pietro Perugino. Questo quadro è oggi nell'Accademia delle Belle Arti, assai ben conservato. Ei in senza dubbio sarebbe stato il più bel lavoro di Filippino, il quale in altre sue opere peccò alquanto di durezza e di mancanza d'accordo.

[3] Sprimanzia, Squinanzia, e Scheranzia erano i nomi che i nostri antichi davano alla malattia oggi chiamata *angina*.

[4] *Per quello che più sotto dice il Vasari, cioè, che Filippino morì nel 1505,

fu pianto da tutti coloro che l'avevano conosciuto, e particolarmente dalla gioventù di questa sua nobile città, che nelle feste pubbliche, mascherate e altri spettacoli si servì sempre, con molta sodisfazione, dell'ingegno ed invenzione di Filippo, che in così fatte cose non ha avuto pari. Anzi fu tale in tutte le sue azioni, che ricoperse la macchia (qualunque ella si sia) lasciatagli dal padre; la ricoprì, dico, non pure con l'eccellenza della sua arte, nella quale non fu ne' suoi tempi inferiore a nessuno, ma con vivere modesto e civile, e sopra tutto con l'esser cortese ed amorevole: la qual virtù quanto abbia forza e potere in conciliarsi gli animi universalmente di tutte le persone, coloro il sanno solamente che l'hanno provato. Ebbe Filippo dai figliuoli suoi sepoltura in San Michele Bisdomini, a dì 13 d'aprile 1505.[1] E mentre si portava a seppellire si serrarono tutte le botteghe nella via de'Servi, come nell'esequie de' principi uomini si suol fare alcuna volta.[2]

la nascita sua risalirebbe al 1460; anno che noi abbiamo adottato; sebbene, dal sapersi che il ratto della Lucrezia Buti era già accaduto nel maggio del 1458 (Vedi nota 1 a pag. 123, del vol. IV di questa edizione), si potrebbe argomentare che ella lo partorisse qualche anno innanzi.

[1] Se Filippino, morto nel 1505, potè aver varj figliuoli, non però alla sua morte essi potevano essere in tale età da dargli sepoltura; imperciocchè egli (secondo gli *Spogli* del Del Migliore) si ammogliò con una tal Margherita nel 1497, come appare negli atti pubblici fiorentini. Uno di questi, è quel Francesco, coetaneo ed amico di Benvenuto Cellini, il quale nella sua Vita così ne fa menzione: «.... presi pratica e amicizia bellissima con un gentil giovanetto di mia età, il « quale ancor egli stava all'orafice. Aveva nome Francesco, figliuolo di Filippo « di Fra Filippo eccellentissimo pittore. Nel praticare insieme, generò in noi tanto « amore, che mai nè dì nè notte stavamo l'uno senza l'altro; e perchè ancora » la casa sua era piena di quei belli studi che aveva fatto il suo valente padre; i » quali erano parecchi libri disegnati di sua mano, ritratti dalle belle anticaglie di » Roma; la qual cosa vedendoli, m'innamorarono assai: e due anni in circa praticammo insieme. »

[2] « Come ne' dolori universali si suol fare il più delle volte. Nè ci è mancato di poi chi lo abbia onorato con quest' epitaffio:

» Morto è il disegno or che Filippo parte
« Da noi: stracciati il crin, Flora; piangi, Arno.
« Non lavorar, Pittura; tu fai indarno,
« Che il stil perdesti e l'invenzione e l'arte. »

Ciò leggesi nella prima edizione.

Furono discepoli di Filippo, ma non lo pareggiorono a gran pezzo, Raffaellino del Garbo, che fece, come si dirà al luogo suo, molte cose; sebbene non confermò l'opinione e speranza che di lui si ebbe vivendo Filippo, ed essendo esso Raffaellino ancor giovanello. E però non sempre sono i frutti simili ai fiori che si veggiono nella primavera. Non riuscì anco molto valente Niccolò Zoccolo, o, come altri lo chiamarono, Niccolò Cartoni, il quale fu similmente discepolo di Filippo; e fece in Arezzo la facciata che è sopra l'altare di San Giovanni Decollato; ed in Sant'Agnesa, una tavolina assai ben lavorata; [1] e nella badia di Santa Fiora, sopra un lavamani, in una tavola, un Cristo che chiede bere alla Samaritana; e molte altre opere, che per essere state ordinarie non si racconlano.

NOTE CRONOLOGICHE CERTE

DELLE OPERE DI FILIPPO LIPPI,

DESUNTE DAI DOCUMENTI.

1460. Nasce Filippo da Fra Filippo Lippi.

1480. Tavola con San Bernardo, per la cappella di Francesco del Pugliese alle Campora, ora nella chiesa di Badia in Firenze. Altra tavola con San Girolamo per la famiglia Ferranti.

1485 circa. Affreschi nella cappella Brancacci al Carmine.

1485, 20 febbraio. Tavola per la Sala degli Otto di Pratica, ora nella Galleria degli Uffizj.

1487, 21 aprile. Gli sono allogate le pitture della cappella di Filippo Strozzi, il vecchio, in Santa Maria Novella.

1493 circa. Affreschi e tavola nella cappella Caraffa in Santa Maria sopra Minerva a Roma.

1495 circa. Tavola ai Frati dello Zoccolo al Palco presso

[1] La tavolina ch'era in Sant'Agnese è da molti anni perduta.

Prato, ora nella Galleria di Monaco. (Vedi nel *Prospetto cronologico* alla Vita del Ghirlandaio.)

1496, 29 marzo. Tavola coll'Adorazione de' Magi per San Donato a Scopeto, ora nella Galleria degli Uffizi.

1497. Toglie in moglie una tal Margherita.

1498. Tabernacolo in sul canto del Mercatale a Prato.

1498, 28 maggio. Gli è fatta allogazione di un lavoro per la sala grande nuova del Consiglio, della quale non fece altro che il disegno.

1500, 27 novembre. Aveva già fatto una parte delle pitture della cappella di Filippo Strozzi.

1501. Tavoletta con Nostra Donna, il Putto e San Giovambatista, datagli a fare dal Comune di Prato.

1501. Tavola collo sposalizio di Santa Caterina in San Domenico di Bologna.

1502 Termina le pitture della cappella di Filippo Strozzi.

1505, 13 aprile. Muore Filippo in età di quarantacinque anni, secondo il Vasari.

COMMENTARIO ALLA VITA DI FILIPPO LIPPI.

NOVAMENTE DELLE PITTURE DELLA CAPPELLA BRANCACCI NEL CARMINE.

Trattando noi nel Commentario sulle pitture della Cappella Brancacci, posto alla Vita di Masaccio,[1] di una questione nella storia della pittura italiana, importantissima e capitale; non ci nascondemmo quali e quante difficoltà avesse ella in sè per essere convenientemente svolta e risoluta: ond'è che ci fu mestieri usare di un discorso più largo, e di un apparato maggiore di prove istoriche ed artistiche, di argomenti dedotti dal raziocinio e dal confronto; affinchè, abbattendo una opinione fino a' giorni nostri ricevuta per vera da tutti coloro che da un secolo in qua scrissero di proposito di quello artefice e di quelle pitture, avessero forza di ingenerare

[1] Volume III di questa edizione, pag. 165-191.

altresì nell'animo altrui una persuasione diversa, e più conforme alla ragione, alla autorità ed alla storia.

E questo effetto parve a noi di avere in tutto conseguito; trovando da ogni parte l'approvazione e l'assenso di uomini intelligenti e pratici di siffatte materie: alcuni de' quali sebbene fino ad ora avessero tenuto coi più; vinti dalla bontà e dalla forza delle ragioni portate da noi a sostegno della nostra opinione, confessarono francamente di abbracciarla come la più ragionevole e vera.[1] Sennonchè il professor Rosini con quelli stessi argomenti che adoprò per combattere il Gaye, sostenitore, dopo il barone di Rumohr, della suddetta nostra opinione, esce ora in campo contro di noi, e con ogni industria ci chiama e ci sforza alla pugna.[2] Onde noi non stimiamo nè dell'onor nostro, nè dello interesse della verità, e dalla causa per la quale ci facemmo campioni, di rifiutare questa seconda prova; confidandoci di uscirne vittoriosi con quelle stesse armi che usammo, e non senza fortuna, altra volta contro di lui. Ad ogni modo, qualunque possa essere il fine di questa controversia, ed il giudizio che ne porterà l'universale, noi ripetiamo che in questa ardua fatica dello illustrare l'opera del Vasari, non fummo nè saremo mai mossi da altro intendimento, che dall'amore del vero, e dal desiderio di purgare da ogni spina e da ogni sterpo il campo della storia dell'arte italiana a quello ingegno privilegiato il quale prenderà un giorno a trattare questo bello e difficile argomento, donando alfine la patria nostra di un lavoro che, con pace di quelli che vi si sono affaticati con grande onore loro, e con non mediocre vantaggio di somiglianti studi, aspetta ancora l'Italia.

Ricorderanno i nostri lettori che nel Commentario predetto noi prendemmo a provare che Filippino è l'autore dei maravigliosi affreschi della Disputa di San Pietro e San Paolo innanzi a Nerone, e della Crocifissione di San Pietro,

[1] Leggasi il breve cenno che del nostro Commentario il signor Alfredo Reumont stampò nel numero 178 del giornale fiorentino *La Patria* (3 marzo 1848); il quale poi espose i particolari dell'argomentazione e della discussione di questa disputa nei numeri 30 e 34 del *Kunstblatt* (giornale di Belle arti di Stuggarda) anno 1848.

[2] *Storia della Pittura Italiana*, Tomo VII, pag. 235-245.

nella Cappella Brancacci al Carmine di Firenze; mostrando la opinione che gli attribuisce a Masaccio, essere interamente contraria alla testimonianza della storia, ed alla autorità di scrittori intelligenti, e bene informati delle qualità proprie di ciascuno artefice, secondo i tempi e il progresso dell'arte. E questo nostro assunto noi non diremmo nè nuovo, nè isaudito nel campo delle disquisizioni artistiche; avendolo innanzi a noi preso a svolgere e sostenere con critica larga e indipendente tre dotti tedeschi, il barone di Rumohr, il dottor Gaye ed il Kugler;[1] le opere de'quali vorremmo fossero più lette e studiate presso di noi: chè la storia dell'arte ne riceverebbe grande giovamento, e non si vedrebbero tanti errori di fatto, e tanti falsi giudizi con mirabile ostinazione ai nostri giorni ripetuti e difesi.

Comincia il professor Rosini la sua risposta col dire, che fra il ritratto di Masaccio nella Galleria di Firenze, e quello inciso nell'Opera del Vasari non è nessuna somiglianza. E di ciò pienamente conveniamo. Ma da questo fatto si traggono, al nostro vedere, due conseguenze: o che ambidue son falsi, o che un solo è l'autentico. Se ammettiamo la prima, ogni disputa è vana, e gli argomenti che si potessero fondare sopra i ritratti, inutili. Se piace invece abbracciare la seconda, cerchiamo allora quale de' due è il vero. Il Vasari, a buon conto, ci dice dove si trovi il ritratto di Masaccio: e quello che egli ha posto nella sua Opera, sebbene in alcuno parti mal rispondente coll' originale, non è bisogno di grande sagacità per riconoscerlo tolto da quella figura che è nell'ultimo della storia dove Gesù comanda a San Pietro di cavare il denaro dal ventre del pesce. Ma il Vasari facendo morto Masaccio a ventisei anni, e dando invece un ritratto di lui che lo mostra già pervenuto alla maturità, pare al Rosini che contraddica a sè medesimo. La qual cosa non reca a noi maraviglia; nondimeno sosteniamo, che da un lato il Biografo Aretino, rispetto alla età della morte del suo pittore, s'inganna; dall'altro, è intieramente d'accordo colla sto-

[1] *Handbuch der Geschichte der Malerei seit Constantin dem grossen* (Manuale della Storia della pittura, da Costantino il grande) Seconda edizione, Berlino 1847, 2 vol in 8.

ria e con sè stesso, se lo dice morto intorno al 1443, e se cavasse il ritratto da dove ha già detto che esisteva. Nè sarebbe giusto lo scartare ambedue le asserzioni del Vasari, perchè l'una contrasta coll'altra: in quella vece sarebbe più logico, delle due accettare quella che più risponde al vero. Che se la storia ci fa sapere che Masaccio morì di quarantun anno, ed il ritratto datone dal Vasari è d'uomo di quella età, non vediamo perchè in questo non debba meritare intera fede e credenza.

Esaminiamo ora se per il ritratto della Galleria di Firenze militino prove maggiori di quelle addotte in favore dell'altro. Sappiamo che nel secolo passato era esso nelle mani del pittore Ignazio Hugford; che fu inciso per l'opera degli Elogi e dei Ritratti degli Illustri Toscani; e che finalmente fu venduto nel 1771 al Granduca Pietro Leopoldo pel prezzo di trenta zecchini. Da dove lo traesse l'Hugford, come lo possedesse, e con quali ragioni ne provasse la autenticità, ci è ignoto. Questo solo è certo, che da quel tempo in poi nessuno ha dubitato della verità sua, sebbene sia tanto dissomigliante da quello del Vasari. Della qual cosa ricercando noi le cagioni, ci pare di averle trovate nella falsa credenza, sorta un secolo e più innanzi all'Hugford, che ripotava le due storie in questione essere di Masaccio: nella prima delle quali il ritratto di giovane che ha una leggiera somiglianza con quello della Galleria, fu tenuto di quel pittore: mentre il Vasari lo disse, e noi lo abbiamo rivendicato, a Filippino, incontrastabile autore di quelle storie. E la opinione dell'Hugford, avuto s'ignori suoi per grande conoscitore della mano de'vecchi maestri, fu, senza che si addassero dell'errore, francamente abbracciata e difesa dai seguenti scrittori. Ma, di grazia, si vegga da un solo fatto quanta fosse la vantata intelligenza sua, e qual fede possa egli meritare appresso di noi. Possedeva egli un quadrello, ove mirabilmente è rappresentato il seppellire di Maria Vergine. Come opera di Giotto spacciavala: e nell'inganno traeva non solo l'autore della *Etruria Pittrice*, che per tale lo dava intagliato, ma, quel che è più, lo stesso professor Rosini, il quale in difetto dell'originale, ora in Inghilterra, lo riproduceva sul disegno calcato da

quella incisione. Eppure non richiedevasi che una mediocre intelligenza per riconoscere che in quel quadretto nè il modo di comporre e di aggruppare le figure, nè lo stile dei panni, nè la foggia loro, nè infine il soggetto e le circostanze sue, non si accordavano in niente nè colla descrizione data dal Vasari, nè colla maniera d'un maestro del secolo XIV.[1] Di questi errori nella storia dell'arte gli esempi sarebbero infiniti. Nè la esistenza d'un altro ritratto di Masaccio in casa Torrigiani, come attesta il Cinelli, rassomigliante a quello della Galleria, aggiunge maggior peso alla opinione del professor Rosini; imperciocchè, mostrata la falsità dell'uno, cade di per sè qualunque prova voglia addursi in favore dell'altro. E strana cosa invero sarebbe, se in questa controversia dovesse avere maggior credito la opinione del Cinelli e dell'Hugford appoggiata alla autorità del Vasari, tanto tempo innanzi a loro vissuto, e quando dei fatti che narra, e delle circostanze loro non era ancora corrotta o sformata la tradizione, e vivevano alcuni che ne potevano essere buon testimonio.

Ma sebbene questo argomento dei ritratti abbia per noi, nella presente controversia, una importanza ed una forza capitalissima; tuttavia, dopo il molto che se n'è discorso nel primo Commentario, or non vi spenderemo più lunghe parole; e ci affretteremo piuttosto ad entrare nel forte della questione, il quale si aggira e si raccoglie tutto nello stabilire se di Masaccio, o sivvero di Filippino sieno gli affreschi della Disputa innanzi a Nerone, e della Crocifissione di San Pietro nella Cappella Brancacci.

Delle cose operate da Filippino per dar compimento e perfezione alle pitture di essa Cappella, sono nelle due edizioni della Opera del Vasari due racconti che al primo aspetto sembrano diversi. Il professor Rosini con certo speciose ragioni stima il secondo più esatto ed intero; mentre noi al contrario questi pregi vogliamo più volentieri riconoscere nel primo.

Il professor Rosini sostiene che dalle parole del Vasari non si può raccogliere altro se non che Filippino finì il resto della storia della Resurrezione del figliuolo dell'imperatore,

[1] Vedi Nella Vita di Giotto, nota 3 a pag. 331 del vol. 1 di questa edizione.

lasciata imperfetta per morte da Masaccio. Asserzione è questa che il Vasari stesso smentisce: imperciocchè fin dal principio di ambidue i racconti introducendo egli il discorso sopra quello che il nostro artefice operò nel detto luogo, dice: *e diede fine alla Cappella....* e *le diede di sua mano l'ultima perfezione* Ora, per credere che, finito il resto di quella storia, la Cappella avesse avuto la sua ultima perfezione, sarebbe di mestieri provare che veramente nient'altro rimanessevi a fare. E qui sta la difficoltà. Se prendendo in mano il Vasari, ci facciamo sul luogo a riscontrare ad uno ad uno i soggetti delle pitture di Masolino e di Masaccio, questo esame non ci condurrà giammai a leggere descritto tutto ciò che nella Cappella è dipinto; perchè, oltre a non esser parola delle due storie poste nella grossezza dell'arco (San Paolo che visita in carcere San Pietro, e San Pietro che è liberato dal carcere), vi mancheranno sempre le due storie in questione, che sono poste in basso della parete a destra di chi guarda. E non essendo queste storie, come non potevano essere, descritte fra quelle dipinte dai due primi maestri, qual altra conseguenza si può cavare se non che Filippino, oltre al finire quello che Masaccio aveva lasciato imperfetto, facessevi altresì non solo le storie dell'arco, ma e le pitture che sono in basso della parete suddetta, colle quali a buon diritto può dirsi avere avuto la Cappella la sua ultima perfezione?

Obiolta il nostro oppositore, che il Vasari togliendo a Filippino nella seconda edizione le due storie controverse che gli aveva già date nella prima, viene a fare una manifesta confessione che egli si era ingannato sul vero autore di esse. Già noi cercammo di provare nel Commentario alla Vita di Masaccio, che il Vasari invece di correggere nel secondo racconto un errore, guastò il concetto chiaro ed esatto del primo, e fu prima e principale cagione di false interpretazioni: nondimeno vogliamo per poco seguitare la opinione del professor Rosini, a credere che tutta la chiarezza, la precisione e la verità sia nel secondo racconto. Come faremo allora a uscire da questo intrigo? Il Vasari dà a Filippino una volta quelle due storie; un'altra, non che dirne lui autore, neppure le ri-

corda. Cerchi pure a sua posta il professor Pisano e nella Vita di Masaccio ed in quella di Filippino il luogo dove sia una parola chiara ed esplicita delle predette istorie: noi siamo certissimi che egli farà opera vana. Se questo veramente è, come avviene che il Vasari, dopo aver descritto tutti i soggetti delle pitture di Masaccio, dopo averne notati i più minuti particolari, nè della Disputa innanzi a Nerone, nè della Crocifissione di San Pietro discorre? Puo mai credersi che egli abbia dimenticato il più bello affresco che sia non solo in quella Cappella, ma in tutta la stessa Firenze? Ecco a che si risolverebbe la grande esattezza del secondo racconto Vasariano, tanto propugnata dal professor Rosini: a tralasciare il più bello affresco di quella Cappella! Da questo si può conoscere che anche delle cose che aveva, si può dire, innanzi agli occhi, non sempre il Vasari è stato accurato istorico e descrittore. Che se non fosse così, non ci occorrerebbe talvolta che per supplire al suo silenzio, o per compiere una sua espressione tronca, o per raddrizzarne un concetto, avessimo bisogno di cercare nelle sue parole quel senso che più le accordi colla storia e con la intenzione dell'autore medesimo Ed invero, nel caso presente abbiamo un chiarissimo esempio di questo: dove se noi non prendessimo lume dal primo racconto, nel quale ogni cosa è al suo luogo, ogni fatto, ogni circostanza è diligentemente narrata, ci troveremmo assai impacciati a cavar dal secondo racconto un costrutto che buono e ragionevole fosse. Onde per liberare il Vasari, se non dalla taccia di confuso, almeno da quella di smemorato e di inconseguente, è d'uopo mostrare nuovamente che cosa egli ha inteso dire nella seconda edizione colle parole: *« e nella storia che segue.* » Noi sostenemmo nel primo Commentario cho colle parole: *« Luigi Pulci poeta »* il Biografo lascia la parete a sinistra di chi guarda; e colle altre: *« parimente Antonio Pollaiolo, e sè stesso* (Filippino), » che vengon subito dopo, entra a far cenno della storia ch'è dipinta nella parete dicontro; cioè la Disputa dinanzi al Proconsolo: del qual trapasso ci fa avvertiti il riscontrare che i ritratti del Pollaiolo e di Filippino stesso sono, come provammo allora, appunto in questa storia. Posto ciò, la espressione *e nella storia che segue*

ritrasse Sandro Botticello, è indubitabile che appella alla Crocifissione di San Pietro, dove abbiamo mostrato trovarsi appunto il ritratto del Botticelli: e che questa istoria sia di mano di Filippino, giova qui ricordare la insigne testimonianza che ne abbiamo di Francesco Albertini, scrittore contemporaneo al pittore medesimo. Al professor Rosini dà grandissima molestia questa interpretazione: ma da ben altro sentimento siam noi commossi, allorchè veggiamo lui alla espressione *e nella storia che segue*, interpolare le parole tutte sue: *la resurrezione del figliuolo dell'Imperatore*; col quale inganno non si avvede che non solo non giova al proprio assunto, ma nuoce ancora e fa ingiuria grande al Vasari, che egli ha preso a difendere; il quale avendo già descritta, ed assegnata a Masaccio la storia della Cattedra di S. Pietro, la sola che nella stessa parete segue la Resurrezione del figliuolo dell'imperatore, sarebbe in aperta contradizione con sè stesso, se ora la dicesse di Filippino.[1]

Finalmente, dura cosa è al professor Rosini il credere che *uno poco più che ragazzo* potesse condurre così stupendo affresco, *da far la pappa* a Leonardo, a Michelangelo, al Frate, ed a quanti altri studiarono in quello; molto più che le sue opere posteriori non possono stargli al paragone. A ciò si risponde, che tutte le prove istoriche concordano nello stabilire che Filippino ponesse mano a dar compimento alle pitture della Cappella Brancacci fra il 1484 e il 1485, nel qual tempo avendo egli ventiquattro o venticinque anni di età, non può dirsi che fosse *poco più che ragazzo*.[2] Che se Filippino non seppe conservare in alcuno degli ultimi suoi lavori quella severità di concetto e quella semplicità di stile, che sono mirabilissimi

[1] Di questo suo procedere, inconsiderato e peggio, ci ha dato egli un altro esempio collo spacciare per opera di Stefano, da cui nacque Giottino, e fu discepolo di Giotto, una tavola che è nella Pinacoteca di Brera, nella quale uno Stefano dipinse l'Adorazione dei Magi nel 1435, e così un secolo dopo al padre di Giottino. Nè può credersi mai che avendo egli *fatto indagare da per tutta Italia se si trovavano pitture certe di Stefano* (vol. II, pag. 125 della sua *Storia*), siasi risoluto scientemente a scegliere quella di Brera, che, oltre allo stile del comporre e a certe fogge di vestire del XV secolo, ha un segno certissimo nella scritta appostavi, e da lui taciuta: *Stefanus pinxit MCCCCXXXV*, per non poter essere scambiata con un'opera di quel vecchio maestro fiorentino.

[2] Vedi la nota 1 a pag. 184 del citato volume III di questa edizione.

pregi della Disputa innanzi a Nerone, non è poi da farne gran caso, quando la storia ci ha conservato esempi molti di artefici de' quali le opere dell'età matura non raggiunsero i pregi di quelle fatte in gioventù.

E qui, prendendo commiato dal lettore, poniamo fine al nostro ragionamento, e, per quanto è in noi, anche a così lunga controversia, nella quale siamo entrati, non per la *rabbia sempre più crescente di abbattere le altrui opinioni*, come di nuovo, ed ingiustamente, ci rimprovera il signor Rosini; ma colla profonda convinzione, che sostenendo il nostro assunto, propugnavamo la causa del vero e del giusto: parendoci che fosse ormai tempo di togliere un vecchio e ripetuto errore, dal quale era falsato il concetto istorico, e il valore grandissimo di un artefice qual fu Filippino, immeritamente sconosciuto o negato. E speriamo altresì, in questa seconda risposta al professor Pisano, di esser giunti a persuadere anche coloro, ne' quali fosse rimasto alcun dubbio, della ragionevolezza della nostra opinione, e della bontà delle ragioni addotte a sostegno suo. E di più li avremo chiariti che da qualunque parte si esamini, e sotto qualunque aspetto si consideri, essa risponderà egualmente così alle regole della sana critica, come alle ragioni della storia e dell'arte.

BERNARDINO PINTURICCHIO,

PITTORE PERUGINO.

[Nato 1454. — Morto 1513.]

Siccome sono molti aiutati dalla fortuna, senza essere di molta virtù dotati; così, per lo contrario, sono infiniti quei virtuosi che da contraria e nemica fortuna sono perseguitati. Onde si conosce apertamente, che ell'ha per figliuoli coloro che senza l'aiuto d'alcuna virtù dependono da lei; poichè le piace che dal suo favore sieno alcuni inalzati, che per via di meriti non sarebbono mai conosciuti. Il che si vide nel Pinturicchio da Perugia;[1] il quale, ancorchè facesse molti lavori e fusse aiutato da diversi, ebbe nondimeno molto maggior nome che le sue opere non meritarono:[2] tuttavia egli fu persona che ne' lavori grandi ebbe molta pratica, e che tenne di continovo molti lavoranti nelle sue opere. Avendo dunque costui nella sua prima giovanezza lavorato molte cose con

[1] *Sappiamo da più documenti ch'egli fu figliuolo di un Benedetto, e, per accorciamento, Betti; onde il cognome di Betti. E in Siena nell'Archivio de' Contratti uno strumento dell'anno 1504, nel quale il Pinturicchio è chiamato figliuolo di Benedetto di Biagio. Ritrovato così il nome anche dell'avolo, forse si darebbe campo, a chi ricercasse negli Archivi Perugini, di stabilire qualche cosa migliore sopra l'ascendenza di questo artefice.

[2] *Questa sentenza contro il Pinturicchio è da tenersi per una delle più ingiuste che il Vasari abbia pronunziato; come colle opere di lui e coi documenti proveremo a suo luogo. E dispiace del pari il vedere come egli abbia scritto con tanta trascuraggine e sì poco ordine la vita di un pittore, il quale, in onta alle cattive prevenzioni del Biografo, fu tra' più ragguardevoli del suo tempo. Ai difetti del Vasari ha riparato in gran parte il Prof. G. B. Vermiglioli con un faticoso lavoro, pieno di erudite e minute ricerche, intitolato *Memoria di Bernardino Pinturicchio, pittore perugino ec. con appendice di documenti ed illustrazioni* ec. Perugia, Bartelli, 1837, in-8.

BERNARDINO PINTURICCHIO.

Pietro da Perugia suo maestro,[1] tirando il terzo di tutto il guadagno che si faceva, fu da Francesco Piccolomini, cardinale, chiamato a Siena a dipignere la Libreria stata fatta da Papa Pio II nel duomo di quella città.[2] Ma è ben vero che gli schizzi e i cartoni di tutte le storie che egli vi fece, furono di mano di Raffaello da Urbino, allora giovinetto, il quale era stato suo compagno e condiscepolo appresso al detto Pietro; la maniera del quale aveva benissimo appresa il detto Raffaello: e di questi cartoni se ne vede ancor oggi uno in Siena; ed alcuni schizzi ne sono, di man di Raffaello, nel nostro Libro.[3] Le storie, dunque, di questo lavoro, nel quale fu aiutato Pinturicchio da molti garzoni e lavoranti, tutti della scuola di Pietro, furono divise in dieci quadri. Nel primo è dipinto quando detto Papa Pio II nacque di Silvio Piccolomini e di Vittoria, e fu chiamato Enea, l'anno 1405, in Valdorcia nel castello di Corsignano; che oggi si chiama Pienza dal nome suo, per essere stata poi da lui edificata e fatta città. Ed in questo quadro sono ritratti di naturale il detto Silvio e Vittoria. Nel medesimo è quando, con Domenico cardinale di Capranica, passa l'Alpe piena di ghiacci e di neve per andare al Concilio in Basilea. Nel secondo è quando il Concilio manda esso Enea in molte legazioni; cioè in Argentina tre volte, a Trento, a Costanza, a Francofordia, ed in Savoia. Nel terzo è quando il medesimo Enea è mandato oratore, da Felice antipapa, a Federigo III imperatore; appresso al quale fu di tanto merito la destrezza dell'ingegno, l'eloquenza e la grazia d'Enea, che da esso Federigo fu coronato (come poeta) di lauro, fatto protonotario, ricevuto fra gli amici suoi, e fatto primo segretario. Nel quarto è quando fu mandato da esso Federigo ad Eugenio IV; dal quale fu

[1] Il Perugino, nato otto anni soli innanzi al Pinturicchio, poteva essere a lui maestro? O non piuttosto è da credersi che ambidue si trovassero condiscepoli alla stessa scuola?

[2] * La fabbrica e le pitture della Libreria del Duomo senese si debbono allo stesso Cardinale Piccolomini, e non al Pontefice Pio II suo zio; il che sarà detto e mostrato meglio nel *Commentario* aggiunto a questa Vita.

[3] * Tutto quanto spetta alla allogazione, ai disegni ed alla esecuzione di questo grandioso lavoro, come pure alla parte che vi potè avere avuto Raffaello da Urbino, ci siamo studiati di raccoglierlo e di esaminarlo nel citato *Commentario*.

fatto vescovo di Trieste, e poi arcivescovo di Siena sua patria.[1] Nella quinta storia è quando il medesimo imperatore, volendo venire in Italia a pigliare la corona dell'imperio, manda Enea a Telamone, porto de' Sanesi, a rincontrare Leonora sua moglie che veniva di Portogallo. Nella sesta va Enea, mandato dal detto Imperatore, a Calisto III per indurlo a far guerra ai Turchi: ed in questa parte si vede che il detto pontefice, essendo travagliata Siena dal conte di Pitigliano e da altri per colpa del re Alfonso di Napoli, lo manda a trattare la pace; la quale ottenuta, si disegna la guerra contro gli Orientali; ed egli tornato a Roma, è dal detto pontefice fatto cardinale.[2] Nella settima, morto Calisto, si vede Enea esser creato sommo pontefice, e chiamato Pio II. Nell'ottava va il papa a Mantova al Concilio per la spedizione contra i Turchi; dove Lodovico marchese lo riceve con apparato splendidissimo e magnificenza incredibile. Nella nona, il medesimo mette nel catalogo de' Santi e, come si dice, canonizza Caterina sanese, monaca e santa donna dell'Ordine de' frati Predicatori. Nella decima ed ultima, preparando Papa Pio un'armata grossissima, con l'aiuto e favore di tutti i principi cristiani, contra i Turchi, si muore in Ancona; ed un romito dell'eremo di Camaldoli, santo uomo, vede l'anima d'esso pontefice in quel punto stesso che muore, come anco si legge, essere da Angeli portata in cielo. Dopo si vede, nella medesima storia, il corpo del medesimo essere da Ancona portato a Roma con orrevole compagnia d'infiniti signori e prelati, che piangono la morte di tanto uomo e di sì raro e santo pontefice: la quale opera è tutta piena di ritratti di naturale, che di tutti sarebbe lunga storia i nomi raccontare; ed è tutta colorita di fini e vivacissimi colori, e fatta con vari ornamenti d'oro, e molto ben considerati spartimenti nel cielo: e sotto ciascuna storia è uno

[1] * Enea Silvio Piccolomini fu traslocato dal vescovado di Trieste a quello di Siena nel 1449, non da Eugenio IV, ma dal suo successore Niccolò V. È da avvertire ancora, che la cattedra senese non fu innalzata al grado arcivescovile se non nel 1459, con bolla del 19 aprile spedita dallo stesso Piccolomini, già pontefice col nome di Pio II.

[2] * Enea fu fatto cardinale nel 1456 regnando Niccolò V, e non al tempo di Calisto III suo successore.

epitaffio latino, che narra quello che in essa si contenga.[1] In questa Libreria fu condotto[2] dal detto Francesco Piccolomini, cardinale e suo nipote, e messe in mezzo della stanza le tre Grazie, che vi sono di marmo, antiche e bellissime, le quali furono in que' tempi le prime anticaglie che fussono tenute in pregio.[3] Non essendo anco a fatica finita questa Libreria,[4] nella quale sono tutti i libri che lasciò il detto Pio II, fu creato papa il detto Francesco cardinale, nipote del detto pontefice Pio II, che per memoria del zio volle esser chiamato Pio III. Il medesimo Pinturicchio dipinse in una grandissima storia, sopra la porta della detta Libreria, che ri-

[1] * Perchè il Vasari in questa descrizione de' soggetti delle storie ha seguito le parole degli epitaffi, piuttostochè rimirare ai dipinti, onde è riuscito vago ed inesatto; noi procureremo di indicare brevemente quello che esse storie rappresentino:

1° Enea viaggia in compagnia del cardinal Capranica alla volta di Basilea.
2° Si presenta al re di Scozia, come ambasciatore del Concilio di Basilea.
3° Federigo III imperatore lo incorona dell'alloro de' poeti.
4° È spedito da questo imperatore a Papa Eugenio IV.
5° L'imperatore Federigo, fuori della porta Camollia di Siena, sposa Eleonora di Portogallo.
6° Enea è fatto cardinale da Calisto III.
7° È creato pontefice col nome di Pio II.
8° Tiene assemblea in Mantova per la Crociata contro il Turco.
9° Canonizza Santa Caterina da Siena.
10° Giunge in Ancona per affrettare la Crociata.

Queste bellissime storie (per buona ventura scampate dalle mani de' restauratori, in grazia della loro perfetta conservazione) furono incise per la prima volta, meno che mediocremente, nel secolo passato da Raimondo Faucci. Più modernamente ne fece nuovi intagli il Lasinio: ma anche questi han lasciato sempre il desiderio di veder più fedelmente riprodotto quel magnifico e splendido esempio della pittura storica e monumentale.

[2] * Questa è una di quelle che si dicono costruzioni mentali; chè quando il Vasari scrisse *condotto*, aveva in mente *gruppo*, e quando scrisse *messe*, aveva in mente *Grazie*.

[3] * Rispetto a questo bellissimo gruppo, non sappiamo dir altro, che egli fu trovato in Roma, e tenuto per qualche tempo dal Cardinale nella propria casa che aveva in quella città. Questa notizia si cava dal raro opuscolo già citato, e da citarsi ancora, di Francesco Albertini, il quale scrivendo nel 1509, nell'occasione di parlare della casa del Cardinale, dice: *Domus rev. Francisci Piccolominei Card. Sen. non longe est a praedicta* (domo *Ursinorum*) *in qua erant statuae Gratiarum positae*. Con ciò si mostra questo fondamento abbia la opinione di quelli che affermano questo gruppo essere stato trovato nel cavare i fondamenti del Duomo di Siena.

[4] * Quanto ciò sia vero, vedi nel *Commentario*.

sponda in duomo; grande, dico, quanto tiene tutta la facciata; la coronazione di detto papa Pio III, con molti ritratti di naturale; e sotto vi si leggono queste parole:

Pius III senensis, Pii II nepos, MDIII septembris XXI apertis electus suffragiis, octavo octobris coronatus est.[1]

Avendo il Pinturicchio lavorato in Roma al tempo di Papa Sisto, quando stava con Pietro Perugino, aveva fatto servitù con Domenico della Rovere, cardinale di San Clemente; onde avendo il detto cardinale fatto in Borgo vecchio un molto bel palazzo, volle che tutto lo dipignesse esso Pinturicchio, e che facesse nella facciata l'arme di Papa Sisto, tenuta da due putti.[2] Fece il medesimo, nel palazzo di Sant' Apostolo, alcune cose per Sciarra Colonna.[3] E non molto dopo, cioè l'anno 1484, Innocenzio VIII, genovese, gli fece dipignere alcune sale e logge nel palazzo di Belvedere; dove, fra l'altre cose, siccome volle esso papa, dipinse una loggia tutta di paesi; e vi ritrasse Roma, Milano, Genova, Fiorenza, Vinezia e Napoli, alla maniera de' Fiamminghi; che, come cosa insino allora non più usata, piacquero assai: e nel medesimo luogo dipinse una Nostra Donna a fresco, all'entrata della porta principale.[4] In San Pietro, alla cappella dov'è la lancia che passò il costato a Gesù Cristo, dipinse in una tavola a tempera, per il detto Innocenzio VIII, la Nostra Donna, maggior che il vivo.[5] E nella chiesa di Santa Maria del Popolo dipinse due cappelle; una per il detto Domenico della Rovere, cardinale di San Clemente,

1 * La parte superiore dell'affresco, cioè quella che rappresenta la incoronazione di Pio III, fu data incisa nella Storia della famiglia Piccolomini-Tedeschini dal conte Pompeo Litta. Il resto di questo grandioso e stupendo componimento non è stato per anche pubblicato; ed è falsa l'asserzione del Vermiglioli, e di altri, che sia stato inciso nella citata collezione delle istorie dipinte nell'interno della Libreria.

2 * Di tutti questi lavori nel palazzo del Cardinale della Rovere, forse non rimane che qualche mal concio vestigio delli stemmi all'esterno di esso.

3 * Anche di queste pitture tornerebbe vana ogni ricerca.

4 * Il Taja, *Descrizione del palazzo Vaticano*, Roma, Pagliarini, 1750, pag. 385 e seg., dà più particolare descrizione di queste pitture, le quali, essendo state molto guaste dal tempo, furono restaurate sotto il pontificato di Pio VII.

5 Questa tavola è perita.

nella quale fu poi sepolto;[1] e l'altra, a Innocenzio Cibo cardinale, nella quale anch'egli fu poi sotterrato:[2] ed in ciascuna di dette cappelle ritrasse i detti Cardinali che le fecero fare. E nel palazzo del papa dipinse alcune stanze che rispondono sopra il cortile di San Pietro; alle quali sono state, pochi anni sono, da Papa Pio IV rinnovati i palchi e le pitture. Nel medesimo palazzo gli fece dipignere Alessandro VI tutte le stanze dove abitava, e tutta la torre Borgia; nella quale fece istorie dell'Arti liberali in una stanza, e lavorò tutte le volte di stucchi e d'oro. Ma perchè non avevano il modo di fare gli stucchi in quella maniera che si fanno oggi, sono i detti ornamenti per la maggior parte guasti. In detto palazzo ritrasse, sopra la porta d'una camera, la signora Giulia Farnese nel volto d'una Nostra Donna; e nel medesimo quadro, la testa d'esso Papa Alessandro che l'adora. Usò molto Bernardino di fare alle sue pitture ornamenti di rilievo messi d'oro, per sodisfare alle persone che poco di quell'arte intendevano, acciò avessono maggior lustro e veduta; il che è cosa goffissima nella pittura. Avendo, dunque, fatto in dette stanze una storia di Santa Caterina, figurò gli archi di Roma di rilievo, e le figure dipinte di modo, che, essendo innanzi le figure e dietro i casamenti, vengono più innanzi le cose che diminuiscono, che quelle che secondo l'occhio crescono: eresia grandissima nella nostra arte.[3] In Castello

[1] * Vi è rappresentato il Presepe e San Girolamo, nell'altare; nelle pareti, sei lunette adornate di vaghissime figure.

[2] La cappella d'Innocenzo Cibo fu fatta ingrandire e incrostare di marmi nel 1700 dal cardinale Alderano Cibo; e allora venner distrutte le pitture del Pinturicchio.

[3] * A testimonianza dell'Albertini (opuscoletto citato) Giulio II, e precisamente nel 1509, fece da varj eccellenti pittori rinnovare le sale e le camere di questo palazzo. Quattro ne avea dipinte il Pinturicchio nell'appartamento Borgia; ma la prima, dopo la morte dell'artefice, fu fatta ridipingere da Leon X con grottesche ed altri ornamenti, da Pierino del Vaga e Giovanni da Udine. Rimangono in essere le altre tre sale. Nella prima si vedono storie del nuovo Testamento, cioè l'Annunziazione, la Natività del Signore, l'Adorazione dei Magi, la Resurrezione, l'Ascensione, la Pentecoste e l'Assunzione di Nostra Donna. Nella volta varie figure di Profeti. Nella seconda sala, espresse una parte della mitologia degli Egizi, cioè storie delle principali divinità di quel popolo, Iside e Osiride; e nei lunettoni, fra le imposte della volta, espresse, per contrapposto, fatti di storia Cristiana; cioè, la disputa di Santa Caterina dinanzi all'imperatore

Sant' Angelo dipinse infinite stanze a grottesche: ma nel torrione da basso nel giardino fece istorie di Papa Alessandro; e vi ritrasse Isabella regina Cattolica, Niccolò Orsino conte di Pitigliano, Gianiacomo Triulzi, con molti altri parenti ed amici di detto papa, ed in particolare Cesare Borgia, il fratello e le sorelle,[1] e molti virtuosi di que' tempi.[2] A Monte Oliveto di Napoli, alla cappella di Paolo Tolosa, è di mano del Pinturicchio una tavola d' un' Assunta.[3] Fece costui infinite altre opere per tutta Italia,[4] che per non essere molto

Massimino (rammentato anche dal Vasari), Sant' Antonio Abate che visita San Paolo Eremita nella Tebaide; poi la visita di Santa Elisabetta, il martirio di San Sebastiano e quello delle Sante Barbara e Giuliana. Sopra la porta d'ingresso di questa sala, è, dentro un tondo, la Nostra Donna col putto festeggiata dagli Angeli, che il Vermiglioli dice potersi credere quella mentovata dal Vasari, dove il pittore ritrasse Giulia Farnese e Papa Alessandro. Nella terza ed ultima sala, oltre gli stucchi di bellissima maniera messi a oro colli stemmi Borgiani, sotto la grossezza dell' arco che divide le due crociere del volto, son dipinti di storia sacra e profana relativi alla divina ed umana giustizia. Vi si vede Giacobbe che si divide da Labano, Lot scortato dagli Angeli quando parte da Sodoma; e quindi la Giustizia personificata. In un altro quadro, il notabile atto di giustizia di Trajano verso la vedova. E tutte queste allegorie vanno a finire con quella della Giustizia distributiva. I lunettoni sottoposti al volto esprimono le allegoriche personificazioni della Grammatica, della Dialettica, della Rettorica, della Geometria, della Aritmetica, della Musica e dell' Astrologia, ovvero del Trivio e Quadrivio. — Anche queste pitture furono restaurate sotto il pontificato di Pio VII.

[1] * Veramente Cesare ebbe una sola sorella, Lucrezia, e due fratelli, Francesco e Gauffrè.

[2] * Tanto queste pitture in Castel Sant' Angelo (ora perite), quanto quelle nell' appartamento Borgia, nel 1495 dovevano essere già terminate; imperciocchè in detto anno Alessandro VI con special decreto remunerò il Pinturicchio e delle une e delle altre, dandogli in fitto un ampio tenimento di terra della misura di sessanta corbe nel Chiugi perugino, coll' annua corresponsione di sole trenta corbe di grano: il qual canone essendogli troppo gravoso, dopo tante rimostranze e contrasti, negli anni 1497 e 1498, finalmente nel 1499, per ordine del pontefice stesso gli fu condonato (Vermiglioli, *Op. cit.* pag. 61-64). Anche nel 1506 ebbe un altro tenimento di terra nel luogo stesso, e forse per il medesimo titolo, per anni ventinove, coll' annuo canone di due fiorini d' oro di camera (Mariotti, *Lettere perugine*, pag. 218). Finalmente possono vedersi descritte nel Vermiglioli stesso altre opere esistenti in Roma che si attribuiscono al Pinturicchio, come quelle nella tribuna di Santa Croce di Gerusalemme e di Sant'Onofrio.

[3] Questa tavola è riguardata come una delle migliori del Pinturicchio.

[4] * Tacque o non seppe il Vasari dei lavori fatti dal Pinturicchio nel Duomo di Orvieto. Una confusa ed imperfetta notizia ne diede il P. della Valle nella *Storia* di quel magnifico tempio. Noi cercheremo di rimediare al difetto di ambe-

eccellenti, ma di pratica, le porrò in silenzio.[1] Usava dire il Pinturicchio; che il maggior rilievo che possa dare un pittore

due, aiutandoci coi documenti che abbiamo letto ed esaminato nell' archivio del Duomo Orvietano. Il Pinturicchio nel 1492 si allogò a dipingere per cento ducati due Evangelisti e due Dottori presso la cappella maggiore del Duomo; e si trova che per parte di quel lavoro nello stesso anno ebbe cinquanta ducati. Cominciò ancora in quel medesimo tempo un' opera nella tribuna minore di quella chiesa, ma non sappiamo se fosse da lui finita, tenendoci in dubbio una deliberazione dei soprastanti, de' 17 novembre 1492, nella quale si dice avere il Pinturicchio protestato di danni, spese ed interessi, affermando che non fosse per sua colpa se l'opera, già cominciata, non era per anco finita. Onde i soprastanti, ordinato che si rivedesse lo strumento della condotta del Pinturicchio, pensarono di dargli licenza, qualora potesse farsi: tanto più che le pitture già fatte da lui non erano al proposito (*non sint ad propositum*). Ma ciò non avvenne, ed il Pinturicchio rimase. Pare che questo lavoro fosse lungo ed importante, se anche nel 1494 continuava, perchè dei 9 marzo di quest' anno si trova una lettera di Alessandro VI agli Orvietani, colla quale li prega che al Pinturicchio, occupato nelle pitture di Orvieto, diano licenza di andare a Roma, per finire quelle ch' egli aveva incominciate nell' appartamento Borgia. Ed avendole finite, se ne tornò nuovamente ad Orvieto, dove dai soprastanti della fabbrica del Duomo, con contratto de' 15 marzo 1496, gli furono allogate due figure di *Dottori* nella cappella grande, ossia dell'altar maggiore, pel prezzo di cinquanta ducati, sei quartenghe di grano, il vino necessario, la casa e le masserizie occorrenti, oltre l' oro e l' azzurro. Le quali robe e denari gli furono dati puntualmente per tutto il tempo che stette al servigio del duomo; e nel 5 di novembre del detto anno il Pinturicchio ebbe, pel lavoro fatto, l' ultimo pagamento. Nella cappella, o coro, dell'altar maggiore si vedono i quattro Evangelisti e i quattro Dottori di Santa Chiesa; i primi, ai lati dell'occhio destro dalla parte della sagrestia; i secondi, ai lati dell' altro occhio verso il vescovado. Il Della Valle dice cagione del malcontento dei soprastanti e dell' interrozione dell'opera, essere stata lo spreco del vino e dell' azzurro da lui fatto. In quanto al vino, non vediamo ne consumasse quantità maggiore della pattuita; e rispetto all' azzurro, si legge che fosse somma veramente considerevole. I documenti parlano di pitture fatte dal Pinturicchio; ma a chi si ponesse a riscontrarle con quel che può essere di suo nel Duomo d' Orvieto, maraviglierà di non trovarvi che poco, o nulla. Nella parete di fondo della navata destra presso all'altar maggiore si veggono di lui due Angeli, che sorreggono l'arme dipinta dell'Opera, la quale forse fu fatta nel luogo dell'occhio. Forse alle pitture sue, perchè poco soddisfecero, o perchè guaste in gran parte, fu dato di bianco.

[1] * Se il Vasari avesse conosciuto gli affreschi del Pinturicchio condotti nella cappella Baglioni in Santa Maria Maggiore di Spello, terra dell' Umbria, bellissimi, e tra' maggiori da lui operati, è certo che gli avrebbe non solo descritti, ma usato parole più considerate e più giuste sul merito artistico di questo pittore. Egli dunque fece in questa cappella tre storie molto grandi, nella principale delle quali figurò l' Annunziazione della Vergine e in alto l' Eterno Padre in mezzo a uno stuolo di Serafini. La scena è rappresentata nell' interno

allo figure, era l'avere da sè, senza saperne grado ai principi o ad altri. Lavorò anco in Perugia, ma poche cose.[1] In

da un tempio, ed il fondo è coperto di altri fabbricati, con figure di più piccole dimensioni. In una parete del magnifico edificio sta come appeso il ritratto del pittore, in mezza figura, coll'epigrafe: BERNARDINVS PINTVRICHIVS PERVSINVS, con appresso gli strumenti dell'arte sua, e al disopra libri aperti e chiusi, un candeliere acceso ed un vaso. Notisi che questo ritratto (che dal Vermiglioli è dato in intaglio in fronte alle sue *Memorie*), non ha nulla che fare con quello pubblicato dal Vasari. — In altra parete segue il Presepe e la visita de' Re Magi, con vasti fabbricati, monti, colline, figure lontane ec. La terza storia è la disputa del Salvatore coi Dottori nel tempio; rappresentazione ricca ancor questa delle consuete decorazioni, architettoniche e ornative, di varj accessorj, e di molte figure, tra le quali avvi certamente Troilo Baglioni, priore del Capitolo, protonotario apostolico e poi vescovo di Perugia, effigiato a sinistra de' riguardanti, in quella figura di uomo d'età, coperto da berretta chiericale, con vesti prelatizie paonazze indosso, e un fazzoletto bianco nella mano sinistra. Nei quattro spicchi della volta dipinse le quattro Sibille, Tiburtina, Samia, Eritrea ed Europea. Quando questa magnifica cappella fosse dipinta, lo congettura molto bene il Vermiglioli. Nella prima storia descritta è l'anno 1501 in un cartellino fra gli ornati di grottesche. Troilo Baglioni era priore della collegiata di Spello nel 1500, e fu eletto vescovo di Perugia nel marzo del 1501. E il Baglioni e ivi ritratto in quelle fogge. Dunque, nel 1500 potè essere commesso al Betti dal Baglioni il lavoro in fresco della sua cappella gentilizia, e nel 1501 o poco più tardi potè essere stato compiuto. Questi affreschi furono disegnati nel 1818 da Giovan Battista Mariani, e mediocremente incisi a contorno in quattro tavole da Bartolommeo Pinelli.

Nella chiesa de' Minori Conventuali della medesima terra di Spello è una bellissima tavola, nella quale il Pinturicchio fece una Nostra Donna seduta in elevato trono, col Bambino ritto sul suo destro ginocchio, e più in alto due Angeli volanti, e quattro Serafini nel fondo di paese. Nel piano inferiore stanno in piè i Santi Andrea, Lodovico, Francesco e Lorenzo. Il divin Pargolo è rivolto verso il piccolo San Giovanni, il quale seduto in basso del trono, è tutto intento a scrivere le parole *Ecce Agnus Dei*. A lui vicino sono varj strumenti di scrittura, come le forbici, il temperino, il sigillo de' Baglioni, e una carta ove il pittore si compiacque di trascrivere la lettera che Gentile Baglioni, eletto vescovo Orvietano, scrisse al Pinturicchio sotto il 24 d'aprile 1508; lettera pubblicata in fac-simile dal Vermiglioli: il qual anno può molto ragionevolmente tenersi per quello in che questa tavola fu fatta. Il Rosini dà un intaglio di questa preziosa opera nella Tavola LXXXVII della sua *Storia*.

[1] * Varie opere di lui citano in patria gli scrittori Perugini; ma noi faremo solamente ricordo delle certe e delle meno dubbie. — La prima è una tavola, allogatagli nel 1496 (stile comune) dai claustrali di Santa Maria de' Fossi pel presso convento di canonichesse Fossi, da compiersi in due anni, ora trasportata nella Pinacoteca dell'Accademia perugina. Essa rappresenta Nostra Donna seduta in una ornatissima tribuna col divino Infante in grembo, e San Giovannino alla destra in atto di adorazione. Ai lati sono i Santi dottori Girolamo ed Agostino, oggi divisi dalla parte principale della tavola; come pure sono separati i tre pezzi dove

Araceli dipinse la cappella di San Bernardino; [1] e in Santa Maria del Popolo, dove abbiam detto che fece le due cappelle, fece nella volta della cappella maggiore i quattro Dottori della Chiesa. [2]

figuro la Pietà, l'Angelo annunziante e la Vergine annunziata; e i sei piccoli quadri che formavano la predella, dove in fondo d'oro colorì i quattro Evangelisti, un miracolo di Sant'Agostino, e San Girolamo nel deserto: rappresentazioni (si noti) che non sono quelle determinate nella scritta di allogazione, che può vedersi pubblicata per intero nelle citate *Memorie* del Vermiglioli, *Documento II*.—E nella chiesa di San Francesco di Perugia era un'altra tavola, ora nel Museo di Parigi, dov'è Cristo in croce, con il Beato Egidio che genuflesso abbraccia il sacro vessillo, la Vergine e San Giovanni. L'Orsini (*Guida di Perugia*) afferma pel primo essere stata dipinta questa tavola nel 1513; ma non dice donde trasse questa notizia. Il Vermiglioli ne dubita, e con ragione, perchè in quell'anno appunto il Pinturicchio cessò di vivere in Siena. Di più, noi sospettiamo che l'Orsini abbia preso equivoco con quel *Bernardino Perugino* (pittore anch'esso e contemporaneo del Betti) del quale si trovano memorie e opere dal 1488 sino al 1524. E questi documenti che dal Rinaldi e dal Ricci si sono creduti appartenere al Pinturicchio, han servito al Vermiglioli per provare invece che spettano all'altro pittore *Bernardino Perugino*, il quale è tutt'altra persona di *Bernardino di Betto*, detto il Pinturicchio (Vedi *Mem. cit.*, 74-78).—Finalmente, esisteva pure nella chiesa dei Padri Minori alla Fratta di Perugia, una Incoronazione di Nostra Donna, con San Francesco genuflesso nella parte inferiore tra gli Apostoli, con due Vescovi ed altri Santi parimente inginocchiati. Ora essa fa parte della Pinacoteca Vaticana; dove si conserva un'altra bella tavola, pervenutavi dal convento dei Padri Riformati della Spineta (contado di Todi, nel territorio perugino) rappresentante la nascita del Redentore in Betelem; nella quale opera il Pinturicchio, si vuole, avesse compagni Raffaello e Pietro Perugino.

[1] * Questa cappella fu fatta edificare nel secolo XV dai signori Bufalini di Città di Castello, e piacque loro di dedicarla a San Bernardino, perchè quel Santo senese aveva procurato e stabilito la pace tra i Bufalini, i Del Monte e i Baglioni, famiglie tra loro nemicissime. Il Pinturicchio rappresentò nelle tre pareti varie storie della vita di detto Santo. L'intera cappella fu disegnata ed incisa in dieci grandi tavole da Francesco Giangiacomo, pubblicate nella Calcografia Camerale. Il D'Agincourt e l'*Ape Italiana delle Belle Arti* (vol. III, tav. XIII) hanno un intaglio della storia dell'esequie e dei miracoli del Santo; nella quale è il ritratto di Niccolò Bufalini, vestito degli abiti d'avvocato concistoriale, morto nel 1506.

[2] * Vi effigiò la Incoronazione di Maria Vergine, coi quattro Dottori, gli Evangelisti e le Sibille. Di queste pitture fa ricordo l'Albertini, in quel suo opuscolo già citato, *De mirabilibus novæ et veteris Urbis Romæ*, con queste parole indirizzate a Giulio II: *In ecclesia Sanctæ Mariæ de Populo sunt multæ cappellæ picturis et marmoribus exornatæ. Maiorem vero cappellam Tua Beatitudo fundavit, ac variis picturis exornavit manus Bernardini Perusini.* S'ingannerebbe però chi credesse la tribuna fatta dipingere da Giulio II nel tempo del suo pontificato, anzi che quando egli era cardinale.

Essendo poi all'età di cinquantanove anni pervenuto, gli fu dato a fare in San Francesco di Siena, in una tavola, una Natività di Nostra Donna;[1] alla quale avendo messo mano, gli consegnarono i frati una camera per suo abitare, e gliela diedero, siccome volle, vacua e spedita del tutto, salvo che un cassonaccio grande ed antico, e perchè pareva loro troppo sconcio a tramutarlo. Ma Pinturicchio, come strano e fantastico uomo che egli era, ne fece tanto rumore e tante volte, che i frati finalmente si misero per disperati a levarlo via: e fu tanta la loro ventura, che nel cavarlo fuori si ruppe un'asse, nella quale erano cinquecento ducati d'oro di camera: della qual cosa prese Pinturicchio tanto dispiacere, e tanto ebbe a male il bene di que' poveri frati, che più non si potrebbe pensare; e se n'accorò di maniera, non mai pensando ad

[1] * Due erano le tavole del Pinturicchio in San Francesco; delle quali una, che è quella nominata dal Vasari, fu fatta per la cappella di Filippo Sergardi, chierico della Camera Apostolica, e rappresentava la Natività di Nostra Donna. Un autore anonimo d'un MS. che esisteva nell'Archivio di San Francesco, ed il P. M. Ciatti affermano che il gradino di questa tavola era stato dipinto da Raffaello, come si aveva dalla ricevuta della mano stessa del pittore, che il suddetto Anonimo assicura avere veduto presso i Sergardi nobili senesi. Qualora si tenga per vero che il Pinturicchio cominciasse a cinquantanove anni la tavola della Natività di Nostra Donna, bisogna riportarne il tempo al 1513, che fu l'ultimo della sua vita: ed allora ben potrebbe essere che, rimasta imperfetta per la morte di lui quella tavola, il Sergardi, che dimorava in Roma, desse a fare a Raffaello le storie pel gradino. L'altra era nella cappella di Andrea Piccolomini posta a destra dell'altar maggiore, e fu scoperta, secondo il Tizio, agli 8 di settembre 1504. Il furioso incendio della chiesa di San Francesco, avvenuto il 24 di agosto 1655, consumò, insieme a molte tavole di altri chiari maestri, anche queste due del Pinturicchio: del quale sono da ricordare altre opere fatte in Siena; e fra queste le otto piccole storie della vita di San Giovambatista nelle pareti della cappella dedicata a questo Santo nel Duomo; compite da lui sin dall'agosto del 1504, come si ha dai documenti da noi riscontrati nell'Archivio dell'Opera. Da una descrizione di Alfonso Landi, riferita dal Vermiglioli, si ritrae che essendosene guaste tre, furono dipinte di nuovo, nel 1608, da Francesco Rustici, detto il Rustichino, pittore senese. Fece oltre a ciò, pel pavimento del Duomo, il cartone della storia della Fortuna, pel quale ebbe, nel 13 di marzo del 1505, dodici lire.

Dipinse finalmente, in una stanza del palazzo di Pandolfo Petrucci, a concorrenza di Luca Signorelli e di Girolamo Genga, due affreschi di figure poco più di un braccio, dove in uno rappresentò Penelope al telaio, e i Proci che le stanno davanti, e in lontananza la nave che porta Ulisse, e nell'altro, una donna simbolica in trono, con più femmine e putti attorno. I quali affreschi, non sono molti anni, che, distaccati e posti sulla tela, furono dal signor Bonnevalle portati in Francia.

altro, che di quello si morì.[1] Furono le sue pitture circa l'anno 1513.

Fu suo compagno ed amico, sebbene era più vecchio di lui, Benedetto Buonfiglio, pittore perugino; il quale molte cose lavorò in Roma nel palazzo del papa, con altri maestri.[2] Ed in Perugia sua patria fece, nella cappella della Signoria, istorie della vita di Sant'Ercolano vescovo e protettore di quella città; e nella medesima, alcuni miracoli fatti da San Lodovico.[3] In San Domenico dipinse, in una tavola a tempera, la storia de' Magi;[4] ed in un'altra, molti Santi. Nella

[1] * Questo racconto del Vasari sulla cagione della morte del Pinturicchio, deve in tutto ritenersi per favoloso e menzognero; venendo smentito dalla solenne testimonianza di un contemporaneo Sigismondo Tizio, scrittore di un voluminoso corpo di storie senesi, tuttora inedite, e che era parroco di San Vincenzo ed Anastasio (oggi Oratorio della Contrada dell'Istrice) dove abitava il povero Bernardino, racconta ch'essendosi egli infermato, la perfida moglie Grania, con un perugino suo drudo di nome Girolamo di Polo, detto il *Paffa* soldato della Piazza di Siena (il quale poi sposò Egidia sua figlia, come noi abbiamo fatto in alcuni contratti), lo chiuse in casa, lasciando che si morisse d'inedia e di stento nel giorno 11 di dicembre del 1513; nè permise che ai lamenti del marito nessuno accorresse, tranne alcune femminucce del vicinato, dalle quali el Tizio fu narrato il caso. (Vedi Vermiglioli, *Mem. cit.*, 186-160; e *Documento* XIX) Il Pinturicchio fu tumulato nell'Oratorio suddetto; e nel 1830 l'abate De Angelis poseví un epigrafe marmorea che ne facesse memoria

[2] * Quali cose e in qual parte del Palazzo Vaticano operasse il Buonfigli, non è precisato, sed' è che non possiamo star sicuri a quelle, che come sue vengono indicate dal Taja, *Descrizione del Palazzo Vaticano*, Roma 1750, a pag. 93, 866, 385, 407 e 409.

[3] * La metà di questo lavoro fu allogata al Buonfigli nel 1454, e nel 4 di settembre del 1461, Fra Filippo Lippi chiamato a lodare su quella pittura, dichiarò ch'essa era ben fatta; e che al Buonfigli fosse dato a dipingere anche l'altra metà di quella cappella per l'intero, prezzo di quattrocento fiorini larghi di Firenze: e in quell'anno e giorno stesso ne fu stipulato il contratto. Ma questa seconda parte dell'opera procedè lentamente in guisa che nel 1496, avendo Benedetto fatto testamento, lasciò una certa somma da impiegarsi nel compimento di quell'opera. Con tuttociò, per mano di lui stesso e d'altri, il lavoro fu terminato (Vedi Mariotti, *Lettere Perugine*, pag. 132-138.) Ma queste pitture hanno straordinariamente sofferto, e il Rosini a mala pena potè far ricavare il disegno dell'esequie di Sant'Ercolano, storia bellissima, che esibisce intagliata nella Tav. LII.

[4] Il Cav. Guidarelli nel 1712 appose alla storia de'Magi un'iscrizione nella quale il Buonfiglio è detto scolaro del Perugino. Ciò è falso, perchè il secondo aveva otto anni quando al primo fu dato a dipingere la cappella della Signoria, nominata dal Vasari poco sopra: anzi, come si dirà nella vita del Perugino, il Buonfiglio fu il suo primo maestro

chiesa di San Bernardino dipinse un Cristo in aria, con esso San Bernardino, ed un popolo da basso. Insomma, fu costui assai stimato nella sua patria, innanzi che venisse in cognizione Pietro Perugino.[1]

Fu similmente amico di Pinturicchio, e lavorò assai cose con esso lui, Gerino Pistolese; che fu tenuto diligente colorito e ed assai imitatore della maniera di Pietro Perugino, con il quale lavorò insino presso alla morte. Costui fece in Pistoia sua patria poche cose.[2] Al Borgo San Sepolcro fece, in una tavola a olio, nella compagnia del Buon Gesù, una Circoncisione, che è ragionevole. Nella pieve del medesimo luogo dipinse una cappella in fresco; ed in sul Tevere, per la strada che va ad Anghiarl, fece un' altra cappella pur a fresco per la Comunità; ed in quel medesimo luogo, in San Lorenzo, badia de' monaci di Camaldoli, fece un' altra cap-

[1] Il Bottari non avendo inteso questo passo credette che lo storico parlasse, non del Bonfiglio, ma del Pinturicchio; e però si maraviglia come il Perugino venisse in fama dopo del suo scolare, e scrive una lunga nota per conciliare tale assurdità.

[2] * Una sola opera certa di Gerino di Antonio Gerini rimane oggi in Pistoia, ed è una tavola, forse la più ragguardevole ch'egli facesse per la grandezza e per il pregio, che è cosa assai gentile, e sente molto del Perugino e del Pinturicchio. Essa si conserva nella chiesa di San Piero Maggiore, ed è posta in faccia al vecchio organo. Rappresenta Nostra Donna seduta in trono col Divino Infante, ed ai lati i Santi Pietro e Paolo, San Giovan Batista ed un Santo in abito guerriero. Nella predella sono storie di piccole figure. Dentro una cartella ch'è nella base del trono, si legge: HOC OPVS FACIT GERINVS PISTORIENSIS MCCCCCVIII. — La Guida del Tolomei gli attribuisce la tavola del Sant' Iacopo segnata dell' anno MD, la quale si vede nella sagrestia della chiesa dell'Umiltà. — Era in Pistoia nel passato secolo, e precisamente presso le Monache da Sala, un'altra tavola di Gerino che passò nella Galleria degli Uffizj, dove tuttora si conserva. Rappresenta Maria Vergine seduta in trono col Divin Figliuolo, ed i Santi Iacopo, Cosimo e Maria Maddalena a destra; Santa Caterina delle ruote, San Rocco e San Damiano alla sinistra. Nel trono della Vergine si legge, a lettere dorate, GERINVS ANTONII DE PISTORIO PINXIT 1529. Se ne ha un intaglio nell' opera della Galleria illustrata, con più due Angeli volanti nella parte superiore, che in un'aggiunta fatta alla tavola furono dipinti da una mano infelice; la quale aggiunta saviamente oggi è stata tolta via, essendosi restaurato con molta diligenza il dipinto, deperito e guasto da altro vecchio ritocco. Fece Gerino, nel 1505, sulla porta principale della chiesa maggiore di Pistoia, e verso il campanile, la figura di San Zeno, della quale ebbe lire quarantuna. Questa pittura non è più. (Vedi Gualandi, *Memorie di Belle Arti* ec. Serie VI, pag. 35.)

pella; mediante le quali opere fece così lunga stanza al Borgo, che quasi se l'elesse per patria.[1] Fu costui persona meschina nelle cose dell'arte: durava grandissima fatica nel lavorare, e penava tanto a condurre un'opera, che era uno stento.[2]

Fu ne' medesimi tempi eccellente pittore, nella città di Fuligno, Niccolò Alunno; perchè non si costumando molto di colorire a olio innanzi a Pietro Perugino, molti furono tenuti valenti uomini, che poi non riuscirono. Niccolò, dunque, sodisfece assai nell'opere sue, perchè sebbene non lavorò se non a tempera, perchè faceva alle sue figure teste ritratte dal naturale e che parevano vive, piacque assai la sua maniera. In Sant'Agostino di Fuligno è di sua mano, in una tavola, una Natività di Cristo, ed una predella di figure piccole.[3] In Ascesi fece un gonfalone che si porta a processione;[4] nel

[1] * Di tutte le opere che il Vasari dice fatte da Gerino a Borgo Sansepolcro, non sapemmo dare alcuna notizia. Solamente nella chiesa di Sant'Agostino di quella città, vedemmo nel 1861, in un altare presso la porta, una tela alquanto logora, che forse servì di stendardo, dove è figurata Nostra Donna detta del Soccorso, che porta scritto: HOC OPVS PINSIT GERINVS PISTORIENSIS M CCCCCII.

[2] * Se il Vasari avesse veduto il suo vasto affresco, quasi ignoto, che è nell'antico refettorio del soppresso convento degli Osservanti di San Lucchese presso Poggibonsi, certamente egli si sarebbe ricreduto dal suo giudizio. Quest'affresco, che tiene anch'esso molto della maniera del Perugino, rappresenta la moltiplicazione dei pani; storia che abbraccia i due quadri in che si figura divisa la parete di fondo della stanza. Quest'opera è autenticata dalla seguente iscrizione: HOC. OPVS. PINSIT GERINVS PISTORIENSIS. 1513.

E giacchè siam venuti a parlare di San Lucchese, noteremo che nel primo altare a destra di chi entra in essa chiesa, è una tavola a tempera, alquanto danneggiata, rappresentante l'apparizione di Cristo alla Maddalena, che noi crediamo di mano dello stesso Gerino.

[3] * Di questa Natività di Cristo non abbiamo contezza. Il Mariotti (*Lettere Pittoriche Perugine*, pag. 128) rammenta due belle tavole dell'Alunno nella chiesa di San Niccolò dei Padri Agostiniani, una delle quali, ordinata da Brigida degli Elmi, moglie di Niccolò de' Picchi da Fuligno, porta la data del 1492, espressa lunatramente in versi elegiaci latini. Egli però non ne descrive il soggetto. Dal Rumohr abbiamo la notizia che questa tavola fu dai Francesi portata ad Arezzo, donde poi ritornò al suo luogo, meno il gradino o il campo su cui è la iscrizione, che ritennero per sè, ed ora fa parte del Museo Nazionale di Parigi (*Ricerche Italiane*, II, 319). L'altra tavola debb'essere quella con Nostra Donna con varj Santi e piccole storie della Passione di Cristo nello zoccolo, rammentata dal Lanzi.

[4] * Forse il Vasari intese parlare di quella *Mater Misericordiæ* della Compagnia di San Crespino, presentemente ridipinta e guasta. (Rumohr, *Ricerche Italiane*, II, 317.)

duomo, la tavola dell' altar maggiore;[1] ed in San Francesco, un' altra tavola. Ma la miglior pittura che mai lavorassse Niccolò, fu una cappella nel duomo; dove, fra l' altre cose, vi è una Pietà e due Angeli che, tenendo due torce, piangono tanto vivamente, che io giudico che ogni altro pittore, quanto si voglia eccellente, arebbe potuto far poco meglio.[2] A Santa Maria degli Angeli, in detto luogo, dipinse la facciata e molte altre opere; delle quali non accade far menzione, bastando aver tocche le migliori.[3] E questo sia il fine della Vita di Pinturicchio; il quale, fra l' altre cose, sodisfece assai a molti principi e signori, perchè dava presto l' opere finite, siccome desiderano; sebbene per avventura manco buone, che chi le fa adagio e consideratamente.

[1] * Il Rumohr, (op. cit., II, 318-19) trovò gli avanzi di quest' opera nel duomo stesso di Assisi, ma divisi ed incastrati qua e là in un nuovo tavolato d' altare.

[2] * Ricorderemo altre opere dell' Alunno tralasciate dal Vasari, e registrate da altri scrittori. L' Orsini e il Mariotti citano una tavola con molte figure, detta la *Madonna de' Consoli*, nella chiesa dei Conventuali di Deruta, a piè della quale si legge: NICOLAUS DE FVLGINEO PINX. MCCCCLVIII OIR. — Il marchese Ricci (*Memorie delle arti e degli Artisti della Marca d' Ancona*, I. 198-201) fa memoria di più opere dello stesso pittore, delle quali non registreremo che due, perchè le sole autenticate dal suo nome. Una è nella chiesa priorale di Montelparo, e rappresenta Nostra Donna in trono con molti Santi, e un *Ecce Homo* in alto. Nel gradino però scritto: NICOLAUS FVLGINATES MCCCCLXVI. L' altra tavola, della quale lo scrittore tace il soggetto, ha parimente l' epigrafe: NICOLAVS FVLGINATES MCCCCLXVIII PINXIT. Il Barone di Rumohr vide nella parrocchia del borgo la Bastia, sulla strada che conduce da Assisi a Perugia, una tavola in fondo d'oro, nel cui spartimento principale è effigiata Nostra Donna in mezzo a varj Angeli, sotto una cuspide alla gotica; e ne' partimenti laterali, San Sebastiano e Sant' Arcangelo. Nelle cuspidi, diverse mezze figure, e tra esse Dio Padre. Nel gradino è un Cristo morto, in grembo alla sua Madre, e circondato da Angeli piangenti, i quali risvegliano una favorevole idea di quelli tanto lodati dal Vasari nel Duomo d' Assisi. A piè di questa tavola il Rumohr stesso lesse: OPVS NICOLAI FVLGINATIS 1499. (*Op. cit.* II, 318.) La Galleria di Brera possiede di Niccolò una tavola rappresentante Nostra Donna seduta in ricco seggio, col Divino Infante ritto in piè sulla sinistra coscia di lei, abbracciandole graziosamente il collo. Ai lati del trono stanno cinque Angeli per parte, due dei quali suonando strumenti, gli altri, in atto di adorazione. Dietro ad essi appaiono le ali di varj Serafini. Nella cornice dallo zoccolo del seggio è scritto: NICOLAVS FVLGINAS PINXIT MCCCCLXV. Il Rosini ne esibisce un intaglio a pag. 162 del vol. III della sua *Storia*, dove si noti che o per svista del disegnatore o dell' incisore, è stato omesso un C nel millesimo.

PROSPETTO CRONOLOGICO

DELLA VITA E DELLE OPERE DEL PINTURICCHIO.

1454. Nasce in Perugia da Benedetto di Biagio.

1492, giugno È chiamato ad Orvieto, e gli sono allogate alcune pitture nella Cattedrale di quella città. Questa è la prima data certa che abbiamo sulle opere del pittore. — Gli affreschi nel palazzo di Sant'Apostolo per Sciarra Colonna, quelli nel palazzo di Belvedere e la tavola in San Pietro per Innocenzo VIII, e le pitture di Santa Maria del Popolo cadono negli anni anteriori al 1492.

1492. Ha cinquanta ducati per parte del lavoro fatto nel Duomo di Orvieto.

1493. Forse in quest'anno comincia per Alessandro VI le pitture dell'appartamento Borgia e quelle di Castel Sant'Angelo.

1493 circa. Ritorna ad Orvieto.

1494, 9 marzo. È richiesto da papa Alessandro VI agli Orvietani, per compire i lavori cominciati per lui a Roma.

1495. Ottiene in affitto da Alessandro VI due tenimenti di terra nel Chiugi perugino.

1496, 13 febbraio. Gli è allogata una tavola per i Claustrali di Santa Maria de' Fossi in Perugia, ora nella Pinacoteca dell'Accademia di quella città.

1496, 15 marzo. Si accorda coi soprastanti della fabbrica del Duomo di Orvieto a dipingere nella cappella grande dell'altar maggiore due figure di Dottori, pel prezzo di cinquanta ducati.

1496, novembre. Ultimo pagamento fattogli per le dette pitture.

1497. Erano terminate le pitture fatte per Alessandro VI.

1497, 28 luglio. Gli è ridotto a sole due libbre di cera il canone che doveva pagare per i due tenimenti di terra del Chiugi soprannominati.

1497-1500. Pitture della cappella Bufalini in Araceli di Roma.

1501. Affreschi della cappella Baglioni in Santa Maria Maggiore di Spello.

1501. È del Magistrato dei Decemviri, in patria.

1502, 29 giugno. Allogazione degli affreschi della Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena.

1504, 23 agosto. Finisce le otto storie nella cappella di San Giovanni nel Duomo suddetto.

1504, 8 settembre Si scopre al pubblico la tavola da lui fatta per la cappella Piccolomini in San Francesco di Siena.

1504. Compra alcune terre da donna Lucrezia Palloni, vedova di Neroccio di Bartolommeo, pittore e scultore senese.

1505, 13 marzo. È pagato del cartone *della storia della Fortuna* che fu graffita nel pavimento del Duomo Senese.

1506. È matricolato al Collegio de' Pittori di Perugia.

1506, 24 marzo. Si obbliga per cento ducati d'oro con Eusebio da San Giorgio, pittore perugino.

1506, 30 novembre. Gli nasce in Siena un figliuolo chiamato Giulio Cesare.

1507, marzo. Domanda alla Balìa di Siena di essere esentato per trent' anni dal pagare dazj e gabelle: esenzione che gli fu concessa, meno quella della gabella delle porte.

1508. Tavola con Nostra Donna e varj Santi nella chiesa de' Minori Conventuali di Spello.

1509, 7 gennaio. Nascegli in Siena un altro figliuolo di nome Camillo Giuliano.

1509, 18 detto Riceve dagli eredi di Andrea Piccolomini il finale pagamento delle pitture della Libreria del Duomo, di quella della incoronazione di Pio III, e della tavola nella Cappella di San Francesco di Siena.

1509, 8 ottobre. Vende a Pandolfo Petrucci ed a Paolo di Vannoccio Biringucci, Provveditori della Camera del Comune di Siena, una casa posta nel Terzo di Città pel prezzo di quattrocentoventi fiorini.

1509-1510. Dentro questi anni dipinge due affreschi nel palazzo di Pandolfo Petrucci.

1510, 27 gennaio. Gli nasce in Siena Faustina Girolama.

1511, 21 novembre. Compra da Antonio Primaticci di Siena una possessione detta il *Chiostro*, nel Comune di Parnina.

1513 (?). Dipinge per la cappella di Filippo Sergardi in San Francesco di Siena, una tavola colla Natività di Nostra Donna.

1513, 11 dicembre. Muore in Siena, ed è sepolto nella parrocchia de' Santi Vincenzo ed Anastasio, al presente oratorio della contrada dell' Istrice.

1513. Donna Grania, di Niccolò da Modena o da Bologna, vedova del Pinturicchio, vende a Sigismondo Chigi due terze parti di alcuni tenimenti di terra.

1516. Fa istanza di poter vendere la parte dei beni spettanti a Faustina sua figlinola.

1518, 22 maggio. Fa testamento.

ALBERETTO DELLA FAMIGLIA DEL PINTURICCHIO.

Biagio.

Benedetto.

BERNARDINO, pittore, detto il *Pinturicchio*. n. 1454, m 1513. m. Grania di Niccolò da Modena o da Bologna.

Faustina Girolama, n. in Siena nel 1510.	Giulio Cesare, n in Siena nel 1506	Camillo, n in Siena nel 1509.	Faustina, n.... m..... m. Filippo di Paolo da Deruta.	Adriano, n... m. 1518. m, Giuseppe di Giovanni de Perugia	Egidia o Gilia n.. m... m. Girolamo di Polo, perugino, detto *Paffa*, soldato della Piazza in Siena.

COMMENTARIO ALLA VITA DI BERNARDINO PINTURICCHIO.

INTORNO AGLI AFFRESCHI DELLA LIBRERIA DEL DUOMO SENESE

La Libreria Piccolomini, ornamento principalissimo del Duomo Senese, celebrata dalla bocca di molti così per la vaghezza ed eccellenza de' suoi dipinti, come per la conservazione loro maravigliosa; ha fornito occasione agli eruditi investigatori delle cose dell' arte, di questioni e controversie infinite. Di alcune delle quali, perchè di piccolo momento, ben volentieri ci passeremo; riserbando il nostro discorso o le considerazioni nostre a quelle dove invero sta la maggior difficoltà ed incertezza; e dove l' ingegno e la fantasia de' passati scrittori ha avuto più largo campo di esercitarsi.

Sarà dunque argomento del presente Commentario mostrare in prima l' anno dell' allogazione di queste pitture; dipoi ricercare il tempo del loro compimento; è finalmente, esaminare quanto di vero sia nel racconto del Vasari, e di coloro che lo hanno in ciò seguitato, intorno alla parte che ebbe in quelle il divino Raffaello.

Il Cardinal Francesco Piccolomini, poi salito al soglio pontificio col nome di Pio III, diede cominciamento al nobile edifizio della Libreria intorno al 1495: il che si ritrae da un decreto di quel medesimo anno, col quale la Repubblica Senese, che sempre vide volentieri tuttociò che all' ornamento ed insieme allo splendore della città conferiva, facilmente acconsentì alla domanda del Cardinale di liberare dalla gabella quei materiali che all' innalzamento di essa fabbrica fossero abbisognati.[1]

[1] La deliberazione della Balìa è degli 11 di marzo 1494 (stile comune, 1495) e dice così: « *Et intellectis literis Revmi domini Cardinalis Senensis pro fabrica librarie fiende in ecclesia catedrali, deliberaverunt quod pro rebus condu-*

È collocata la Libreria nella navata a sinistra di chi entra nel Duomo, e presso la cappella che il Cardinale aveva innanzi fabbricata tutta di fini marmi, ornandola, nel 1485, collo scalpello di Andrea Fusina milanese, e più tardi con quello di Michelangelo Buonarroti, come a suo luogo.

Era intenzione del Cardinale che questa sala contenesse le opere composte dal suo grande zio materno Pio II,[1] e i libri così greci come latini, ricchi di gentili ornamenti di minio e d'oro, che egli in Roma e in altri luoghi d'Italia con grande fatica e spesa aveva raccolti. E qui pare che torni opportuno di ripetere quel che altrove dicemmo intorno a questi libri. Leggendosi nella Vita di Angelo Gaddi, ed in quella di Liberale, che questi, ed un tal Pietro da Perugia miniarono i codici della Libreria Piccolomini, alcuni li scambiarono con quelli che dal 1466 al 1519 aveva fatti scrivere e miniare a sue spese, per servigio del coro, l'Opera del Duomo di Siena: i quali da una stanza a ciò destinata, e prossima alla sagrestia, non furono trasportati nella Libreria Piccolomini, se non sul principiare del secolo passato.[2] Da questo errore di confondere i libri corali, proprietà del Duomo, con quelli della Libreria suddetta, discese l'altro di credere che il Cardinale di Burgos, allorchè per Carlo V imperatore governava in Siena, rubasse alcuni libri corali del Duomo, e portasseli in Spagna: imperciocchè certissima cosa è che essi libri non soffrirono giammai questo danno, ritraendosi dagl' inventarj del Duomo, compilati e innanzi e dopo il governo di quel Cardinale, che il numero di essi fu sempre lo stesso.[3] Che se, come opinano alcuni autori, il Cardinale di Burgos rapì dal Duomo Senese dei libri ornati

condje et inmictandis intus civitatem pro dicta libraria fienda, et pro fabricatione ipsius, non solvatur, nec solvi debeat aliqua cabella, sed libere et impune et sine ulla solutione conducantur et mictantur in civitatem, non obstantibus quibuscumque etc.»

[1] Così è da intendere la espressione *«tutti i libri che lasciò Pio II,»* nella Vita del Pinturicchio (pag. 267); e le parole del testamento del Cardinale tolgono su questo proposito qualunque dubbio.

[2] Vedi il Vol. II, pag. 156, nota 1 di questa edizione.

[3] Sappiamo da memorie contemporanee che questo Cardinale spogliò il Duomo Senese di varie statue ed utensili d'argento.

di miniature, non deve intendersi che di quelli della Libreria Piccolomini, e specialmente dei miniati da Liberale e da Pietro da Perugia. Ed in questa credenza ci conforta il vedere che fra i codici della Libreria pubblica senese, dove furono trasportati e gli avanzi dei manoscritti della Biblioteca de' Canonici del Duomo, e di quelli piccolominei, non avvene nessuno con miniature che si possano riferire al tempo di quei maestri od alla loro maniera.

L'ornamento marmoreo fuori della Libreria, è composto di tre pilastri che reggono l'architrave, sul quale girano due archi, dentrovi in rilievo l'arme piccolominea sorretta da due putti. Mettono in mezzo gli archi, altri tre pilastri piccoli per sostegno del fregio e della cornice che vi cammina sopra. Gli arabeschi, i candelabri, i festoni, le frutta ed ogni altra cosa di rilievo sono squisito lavoro di maestro Lorenzo di Mariano, detto *Marrina*.[1] Ne' due spazj che restano fra i

[1] Lorenzo di Mariano di Domenico di Nanni, orafo, detto *Marrina*, nacque in Siena agli 11 di agosto del 1476. Dopo avere avuto i primi principj del disegno dal padre suo, fu posto allo scultore nella bottega dell' Opera del Duomo, dove udì in prima Antonio Federighi, e poscia Giovanni di maestro Stefano, Capomaestri di quella fabbrica. Ma quanto il *Marrina* passasse i suoi istitutori, e conducesse l'arte della scultura ad un segno non raggiunto fino allora in Siena, si vede manifesto dalla eccellenza delle forme e degli ornamenti, dalla grazia e varietà del comporre, e dalla finita esecuzione che diede alle sue opere. Il Mancini (*Ragguaglio ms. delle cose di Siena*) lo loda per la delicatezza delle foglie, per le gentilezza de' putti, pel vago de' candelabri e delle grottesche: pregi che ben s'incontrano nell' esterno ornamento della Libreria del Duomo, e negli altri suoi lavori in Siena, come le figure a graffito nel pavimento della cappella Piccolomini in San Francesco, allogategli nel 1504; nel gentilissimo e stupendo altare maggiore della chiesa di Fontegiusta, cominciato intorno al 1512, e finito nel 1517; e finalmente nell'altare de' Marsilj in San Martino commessogli nel 1522. Nel taccuino di Giuliano da San Gallo che si conserva nella pubblica comunal Biblioteca di Siena, è un disegno dell' altare fatto erigere dal Cardinale Piccolomini in Duomo, dove il Sangallo ha notato il nome del *Marrina*. Ma poi, accorgendosi di avere sbagliato, corregge: *anzi Sansovino dal Monte;* che non può essere altro artefice che Andrea Contucci dal Montesansavino. Noi nondimeno stimiamo errore anche la correzione, giacchè è cosa certissima che il lavoro di quell'altare fu allogato ad Andrea Fusina milanese, come testimonia la scritta OPVS ANDREAE MEDIOLANENSIS MCCCCLXXXV, che è sopra la nicchia del mezzo, nell' ordine superiore. Morto Giovanni di maestro Stefano, che aveva il carico di Capomaestro del Duomo, successegli il *Marrina*: il quale ufficio, dopo qualche anno, non sappiamo se per essergli stato tolto, o per averlo lasciato, fu dato a Giacomo Cozzarelli. Lavorò Lorenzo anche negli

pilastri grandi, è da un lato la porta della Libreria, ornata anch'essa di bassorilievi, e dall'altro un piccolo altare dedicato a San Giovanni Evangelista. Chiudono la porta due cancelli di bronzo a doppia imposta, gettati nel 1497 da Antonio di maestro Giacomo.[1] Sopra a questa architettura è l'affresco della Incoronazione di Pio III, con una infinita moltitudine spettatrice di quella solenne cerimonia. Dipinselo il Pinturicchio dopo la morte di quel Pontefice, per commissione di Andrea fratello di lui, come chiaramente appare dalle armi piccolominee inquartate con quelle di Aragona e di Castiglia.

Compito il lavoro così esterno come interno di questo edifizio, fattovi fare i banchi per collocarvi i libri, ad Antonio Barili, intagliatore celebre;[2] pensò il Cardinale che a dare vaghezza, e nobiltà maggiore ad essa Libreria avrebbero grandemente conferito le pitture delle sue pareti. A questo bello e magnifico intendimento si accompagnò altresì un senso gentile di gratitudine; imperciocchè volle che soggetto di quelle fossero le principali azioni della vita del suo grande zio materno Pio II, dal quale egli e la famiglia sua molti beneficj, e insieme la presente grandezza e splendore, ripetevano.

Si accordò adunque il Cardinale con Bernardino Betti detto il Pinturicchio, il quale, per le opere fatte a Roma, a Perugia, ed a Spello, era salita in fama d'uno de' princi-

ornamenti del palazzo di Giacomo ed Andrea Piccolomini, oggi del Governo, come si conosce da una lite che nel gennaio del 1510 fu agitata innanzi al Giudice civile fra esso Lorenzo, e gli eredi del detto messer Giacomo Piccolomini, a cagione del prezzo di lire 7132, soldi 12, denari 4, di cui gli era debitore per opere date nel nominato palazzo. Morì nel 1534.

[1] Antonio, detto Tonnolo, di maestro Giacomo, senese, fu gettatore in bronzo reputatissimo. Oltre i cancelli della libreria Piccolomini, fece pel Duomo la graticola di bronzo all'apertura del pavimento che guarda sul sottoposto Battistero: fuse ancora molte artiglierie pel Comune di Siena. Gli scrittori patrj lo dissero dei *Marzini*, famiglia che non è mai esistita in Siena; noi, coll'appoggio di sicuri documenti, possiamo affermare che egli fu degli *Ormanni*. Morì nel 1532.

[2] Antonio di Neri Barili, maestro eccellentissimo d'intaglio e di tarsia, nacque in Siena nel 1453, a' 12 di agosto, e vi morì nel 1516. Di lui e delle sue opere ci riserbiamo a parlare più largamente in una nota alla Vita di Raffaello da Urbino.

pali artefici da' suoi tempi. Soggetto di lunga controversia, e campo di molte conghietture più o meno probabili, è stato fino ai nostri giorni il determinare il tempo in cui furon commesse quelle pitture: ma ogni conghiettura è inutile, ogni dubbio è tolto via, oggi che per nostra grande ventura ci è dato di leggere il contratto di quella allogazione, ritrovato da noi negli archivi Senesi: imperciocchè per esso sappiamo ora non solo l'anno, il mese ed il giorno di quella allogazione, ma ancora i patti, ed i modi che piacque al Cardinale di porre all' artefice, affinchè quella magnifica opera riuscisse qual si conveniva alla dignità sua, alla nobiltà del luogo, ed alla grandezza della persona, le cui illustri gesta voleva il Cardinale perpetuate anche collo strumento delle linee e de' colori. La luce nuova che da questo documento si diffonde sopra la materia che trattiamo, ci consiglia di metterlo qui in tutta la sua interezza; colla sicurtà di far grato dono non meno agli amatori delle cose dell'arte, che ai curiosi della lingua.[1]

« In nomine Domini amen. Sia noto a qualunche leggiarà o vedarà la presente scripta, come el Reverendissimo signor Cardinale di Siena questo dì xxviiij di giugno MCCCCCII allnoca et cottima a M.° Bernardino detto el Pentorichio pictore Peresino a dipengiare una Libraria sita in nel duomo di Siena, cole infrascripte conditioni et pacti, cioè: Che durante el tempo che quella si dipengiarà non pigli altro lavoro a dipingiare o fare in tauola o muro tanto in Siena quanto altrove, per lo quale la pictura de essa Libraria si habbia a differire o tardare.

» Item sia tenuto el debba lauorare la volta de essa Libraria con quelle fantasie, colori et spartimenti che più vaga, più bella et vistosa iudicarà, di buoni, fini et recipienti colori, ala forgia et disegni che hoggi chiamano grottesche, con li campi variati, come più belli et più vaghi saranno stimati.

» Item sia tenuto et debba, quando in mezzo de la volta non sia arme di Monsignor Reverendissimo dipinta, farne

[1] *Archivio de' Contratti di Siena.* Rogiti di Ser Francesco di Giacomo da Montalcino.

una richa et bella di quella grandezza che sarà indicata proportionalmente necessaria secondo la grandezza et altezza de la volta. Et quando vi sia dipinta, rifarla di nuovo. Et essendovi di marmo, similmente sia tenuto dipingiarla come di sopra, indorarla et farla bella.

» Item sia tenuto, oltra la volta, in fresco fare diece Istorie, ne le quali, secondo li sarà dato in memoriale et nota, habbia a dipingere la vita de la Santa Memoria di papa Pio, con quelle persone convenienti, gesti et habiti che ad exprimerla bene sonno necessarij et oportuni, con oro, azzurro oltramarino, smalti verdi, azzurri, et altri colori recipienti ch'al pagamento, Istoria, loco et altri si conviene.

» Item sia tenuto decte figure lavorate in fresco, come di sopra, ritocchare in secho, et rifinirle di buoni colori, nudi, veste, appannamenti, arbori, paesi, città, arie, et fimbrie, et fregiature.

» Item volendo la mezza lunetta ricingiarla, che viene sopra el quadro, farli figure o altro sia in suo arbitrio, o vero sfondarla a paesi et altro, come iudicar possa.

» Item sia tenuto fare li pilastri che spartano el ricengiano li quadri in li quali vanno le istorie depinte, li capitelli, cornici et base ornate d'oro, et similmente li lavori, cioè fregi vanno in quelle, di buoni colori et fini, come meglio et più vaghi siano.

» Item sia tenuto fare tutti li disegni delle istorie di sua mano in cartoni et in muro, fare le teste di sua mano tutte in fresco, et in secho ritocchare et finire infino a la perfectione sua.

» Item sia tenuto da pilastro a pilastro sotto le istorie fare uno quadro in nel quale sarà uno epitaphio o vero indice della istoria sopra quello dipenta, et quello in verso o prosa vi si possa scrivare, facendo in le basa de esse colonne et pilastri le armi di Monsignor Reverendissimo.

» Et acceptato per M.º Bernardino prefato fare la volta di quella perfectione si richiede et li quadri diece della richezza et bontà, et conveniente, per suo salario et mercede esso Reverendissimo Cardinale promette darli Ducati mille d'oro di camara, cioè Ducati 1000 d'oro di camara, in

questo modo cioè: che inprima esso Reverendissimo Cardinale in Venetia gli farà pagare ducati dui cento d'oro di camara per comprare oro et colori necessarij, et cento altri ducati simili fare in Perugia pagarli ad suo beneplacito per suoi bisogni et condurre robbe et garzoni a Siena. Per li quali trecento ducati che avanti se li sborsano, esso M.° Bernardino sia tenuto dare bona et idonee cautioni scontarli in esso lavoro. Et quando Dio altro facesse, farli buoni et restituirli ad esso Cardinale interamente: Intendendosi però che quando hauesse facto parte del lauoro, pro rata di quelli si habbino a scontare. El resto sieno li fideiussori tenuti al prefato Reverendissimo Cardinale restituire interamente senza exceptione alchuna.

» Item finito sia ogni quadro, esso Cardinale in Siena li farà pagare ducati cinquanta d'oro di camara, et così continuarà in tutto. Et finiti siano interamente, li pagarà li duicento ducati restanti infine del lavoro et pictura.

» Item promette esso Reverendissimo Cardinale a M.° Bernardino prefato inprima per suo habitare in Siena gratis, durante el tempo che pingiarà essa Libraria, farli prestare una casa vicina al duomo et chiesa. Item legname per fare li ponti; farli etiam dare calcina et arena a bastanza.

» Et perchè esso M.° Bernardino, fino lavorarà in essa Libraria in Siena, ha di bisogno di grano, vino et olio; per lo pari prezzo el comprarà da altri, sia tenuto pigliarlo dal factore di esso Cardinale in sconto et pagamento dell'opera et pictura farà. .

» Et per observantia di decte cose le parti sopradecte, cioè Monsignor Reverendissimo, obliga sè personalmente et suoi beni et heredi, mobili et stabili, presenti et futuri, cha interamente se observarà al decto M.° Bernardino tutti i capitoli et conventioni vi so' connominati o't expressi, et pagarli interamente la decta quantità di ducati Milla d'oro in oro di camara in nel modo et tempi sopradecti.

» Et el decto M. Bernardino dall'altra parte promette et obligasi interamente observare quanto di sopra si contthiene al prefato Reverendissimo Cardinale, et dare sufficiente cautione per li trecento ducati d'oro di camara che gli si pre-

stano come di sopra: obligando anchora sè personalmente et suoi beni et heredi, mobili et stabili, presenti et futuri, che in ogni et ciascheduna parte intermente observarà a tutte le cose conuenute et di sopra promesse et capitulate, intendendosi ogni cosa a buona fede, et senza fraude alchuna.

» Et io F. Cardinale Senese sopradecto so' contento e prometto come di sopra; et per fede de la uerità ho scripto questi uersi di mia propria mano, anno di et mese sopradecto.

» Io M.º Bernardino detto di sopra so' contento e prometto quanto di sopra si contieni, e prometto quanto disopra si chontiene, e per fede della uerità ò iscritto queste uersi di mia propria mano, anno di et mesi sopradecto.

» Anno Domini Millesimo quingentesimo secundo. Inditione quinta, die vero vigesimanona mensis Junij.

» Constituti personaliter coram me Notario publico et testibus infrascriptis Reverendissimus in Cristo pater et dominus, dominus Franciscus de Picolominibus S. R. E. Cardinalis Senensis, et discretus vir Magister Bernardinus alias Penthorichio Perusinus Pictor, et ostensa eisdem supradicta scripta et supra dictis subscriptionibus eorum propria manu respective factis, ipsaque scripta eis seriatim lecta et ipsis diligenter cum supradictis subscriptionibus diligenter inspecta; confessi fuere, medio juramento, ad detationem mei notarij infrascripti: Vidclicet idem Reverendissimus Dominus supra dictam suam subscriptionem que incipit: *Et io F. Cardinale*, et finit *sopradecto*, fuisse et esse scriptam sua manu propria. Et dictus Magister Bernardinus suam supra dictam subscriptionem que incipit: *Io M.º Bernardino*, et finit *sopradecto*, fuisse et esse scriptam ejus manu propria. Et omnia et singula tam in supradicta scripta, quam in ipsis subscriptionibus descripta, fuisse et esse uera, et ea attendere et observare prout in eis continetur in uerbo veritatis asserverunt, et sibi ad invicem promiserunt omni meliori modo.

» Acta fuerunt premissa Senis in domo habitationis prefati Reverendissimi Domini Cardinalis sita apud ecclesiam et in parochia ecclesie Sancti Vigilij de Senis, coram et presentibus ibidem venerabilibus et discretis viris, Domino Francisco Nannis Sarteanensi Canonico Cathedralis ecclesie Se-

nensis; Cappellano Luca Bartolomei Cerini da Senis ipsius Reverendissimi Domini Cardinalis familiaribus; Forlino Laurenti Magistri Marci, et Luca Salvij de Vieris, civibus Senensibus, testibus presentibus vocatis et rogatis.

« Et ego Franciscus Jacobi Ilcinensis, publicus Apostolica et Imperiali auctoritate Notarius et Judex ordinarius Senensis, et ad presens Archiepiscopalis Curie Senensis scriba, predictis recognitionibus et aliis in eis et dicta scripta contentis, dum sic, ut premittitur, dicerentur et fierent, interfui et ea rogatus scripsi. »

Conosciuti così i termini tutti di questo contratto, e le intelligenti condizioni dal Cardinale apposteví, fra le quali è da tenere in gran conto quella di « *fare tutti li disegni delle istorie di sua mano in carta et in muro*, » porchè su questo punto s'aggira una delle parti più controversa del presente argomento; andremo ora ricercando in qual tempo potè il Pintaricchio aver dato principio al suo lavoro.

Noi dobbiamo confessare che in questa investigazione ci si parano fin da principio non leggiere difficoltà, mancandoci prove sicure per stabilire alcun che di certo in proposito. Che se volessimo pigliare esempio dagli scrittori passati, le supposizioni sarebbero infinite, ma non giungeremmo giammai a toccare quel punto che sgombra ogni dubbio, ed ingenera nell'animo altrui la morale certezza di un fatto. Nondimeno, non potendo mettere in disparte questa ricerca, perchè senza di essa tutto l'edificio critico del nostro Commentario verrebbe a riceverne danno e difetto, ci ingegneremo di usare in essa quel discreta a ragionevola risarbo, che dalla incertezza sua ci vien consigliata. Il lavoro commesso al Pinturicchio era di tanta importanza, così nuovo a grande, che doveva egli usare le maggiori diligenze perchè riuscisse in modo e da sodisfare alla giusta aspettaliva del Cardinale, e da conservare a sè, as non accrescere, la fama che con altre opare avava meritamente acquistata: onde noi crediamo che, sia per disporre le cose sue a Perugia, e accordarsi con quei giovani che dalla patria o da altrove avrebbe chiamati ad aiutarlo; sia per preparare le malaria, per fare gli schizzi delle storie da

dipingere, e ridurli poi in disegni ed in cartoni, non potevano occorrere al perugino maestro, per quanto pratico e spedito egli fosse, meno di dieci in dodici mesi. La quale opinione pare a noi che abbia appoggio anche nello stesso testamento del Cardinale fatto ai 30 di aprile del 1503, dove le pitture della Libreria son ricordate come se ancora non fossero cominciate, con queste parole: *« Item, quia magistro Bernardino pictori perusino, vocato* el Pintorichio, *locavimus depingendam istoriam sancte memorie domini Pii in Libraria nostra Senensi.....; volumus quod, si nobis decedentibus non fuerit perfecta, heredes nostri curam perficiendi et satisfaciendi suscipiant. »* Che se a quel tempo il Pinturicchio aveva finiti probabilmente i cartoni delle storie, forse appena aveva posto mano a dipingere le grottesche e gli ornamenti della volta della Libreria.

Conghietturato, molto ragionevolmente, al nostro vedere, che il Pinturicchio nello spazio di dieci mesi, o di un anno, non distratto da nessun altro lavoro, avesse preparato tutto ciò che abbisognava per por mano a dipingere quelle istorie, passeremo adesso all'altra questione che si aggira intorno al tempo in cui il pittore diedele finite.

Dalle memorie contemporanee e dalla testimonianza degli scrittori si raccoglie, che il Pinturicchio dal 1503 al 1506 quasi continuamente dimorasse in Siena, e che in questo spazio di tempo facessevi, oltre le pitture della Libreria, altre opere: come gli otto piccoli affreschi della cappella di San Giovanni Batista in Duomo, compiti nell'agosto del 1504;[1] la tavola per l'altare de' Piccolomini in San Francesco, finita nel settembre dello stesso anno; e finalmente il cartone della Fortuna pel pavimento del Duomo, pagatogli nel marzo del 1505.[2] Dal che si verrebbe a risol-

[1] Degli affreschi nella cappella di San Giovanni ebbene, nel 14 di agosto del 1504, lire settecento (*Archivio del Duomo di Siena.* Libro Rosso d'un Leone, carte 630.)

[2] 1504 (stile comune, 1505) *« A maestro Bernardino Penturichio dipentore, per lo sua fadiga d'avere fatto uno cartone di disegnio per la storia de la Fortuna, la quale al presente si fa in duomo; questo dì 13 marzo L. dodici — »* (*Archivio del Duomo di Siena.* Libro d'Entrata e Uscita ad annum, a carte 467.)

vere, che il Pinturicchio lavorando nelle storie della Libreria interrottamente fra lo spazio che corre dal 1503 al 1506, non le abbia condotte al loro compimento prima dell'ultimo di quegli anni.[1] Nè questo termine da noi assegnato sembri troppo breve; altesochè, oltre la ragione che dopo il 1506 egli ebbe a fare fuori di Siena altre opere,[2] ci è l'altra della nota speditezza del pittore, il quale o dai giovani che aveva chiamato di fuori, e da quelli che dovette trovare in Siena, fu grandemente aiutato in quel lavoro.[3] E tanto più ci persuadiamo in questa opinione, dal vedere aver lui condotto a fine nel tempo di sette o otto anni le pitture di Roma, di Orvieto, di Perugia e di Spello, le quali, cumulate insieme, formano

[1] L'anno preciso in che furono finiti gli affreschi della Libreria si sarebbe avuto dal lodo che su quella vasta opera dovette certamente esser dato da persone dell'arte e probe appena compiuta: ma tutte le ricerche nostre, per quanto diligenti, sono riuscite infruttuose. Alla mancanza però del lodo supplisce in qualche maniera l'atto da noi ritrovato, col quale donna Agnese del fu messer Andrea Piccolomini pagò al Pinturicchio quattordici ducati e mezzo d'oro, per residuo e saldo d'ogni suo avere per opere di pittura da lui fatte al detto suo padre. Esso è del seguente tenore: « *Anno Domini* 1508 (stile comune, 1509) *die xviij januarii. Cum hoc sit quod Bernardinus olim Benedicti dictus el* Pentorichio *de Perusia, habitator magnifice Civitatis Senarum, pictor, fecerit multa opera et picturas olim magnifico domino Andree olim domini Nannis de Piccolominibus de Senis, et ejus heredibus, videlicet: librariam in ecclesia catedrali senensi, cum omnibus picturis ibidem existentibus: et extra dictam librariam in pariete muri videlicet incoronationem sanctissimi pape Pii Tertii, et tabulam cum omnibus fornimentis circum circa, que debet poni in cappella dicti olim magnifici domini Andree in ecclesia Sancti Francisci de Senis; pro quibus operibus fuit integre satisfactus ab eis, prout ipse asserit, exceptis ducatis quatuordecim cum dimidio auri, secundum conventiones et locationes ad invicem factas concorditer etc. Et cum sit quod magnifica domina Agnes olim magnifici domini Andree predicti, nomine filiorum suorum et heredum dicti olim magnifici domini Andree voluerit ipsum Bernardinum de predictis satisfacere de dicto residuo; hinc est quod supradicta magnifica domina Agnes .... dedit, solvit et numeravit dicto Bernardino .... ducatos quatuordecim cum dimidio auri etc.* » (*Archivio de' Contratti di Siena.* Rogiti di ser Angeliero Cittadini.)

[2] Vedi nel *Prospetto cronologico* a pag. 279

[3] Erano a quei tempi in Siena giovani di valore, fra i quali son da ricordare principalmente Baldassarre Peruzzi, salito poscia in fama bellissima, e Girolamo del Pacchia, di cui avremo occasione di parlare più a lungo nella Vita del Sodoma. Contemporanei a questi, vissero parimente Benvenuto del Guasta, e Girolamo suo figliuolo, il Fungai, e Giacomo Pacchiarotti.

una somma maggiora di quello della Libreria del Duomo Senese.[1]

Arduo e di più difficile soluzione si presenta adesso il secondo punto del nostro Commentario, nel quale dobbiamo esaminare quanta parte di vero sia nell' opinione del Vasari, rispetto al concorso, ed all' azione del divino Raffaello nell' opera della Libreria. Se noi ci tenessimo paghi alla testimonianza del Biografo aretino, ed alla divulgata tradizione, sarebbe inutile il disputare. Ma, per nostro istinto, noi siamo risoluti di non accettare l'autorità de' passati scrittori, se non quando avessa l'appoggio de'documenti, od almeno da alcun che di verisimile fosse giustificata. Cosicchè, usando la maggior considerazione, tenteremo di scevarare dal racconto vasariano quello che ci parrà meno conforme al vero, e ridurre la sua asserzione entro i più circoscritti confini del probabile. Ed in questa ricerca è da tenere in conto principalmente la preoccupazione poco favorevole dell'Aretino scrittore sopra il merito artistico del Pinturicchio, perchè da essa è quasi sempre informato il giudizio suo; onde venendo egli a parlare d' un opera nella quale sono pregi grandissimi così di composizione come di esecuzione, per non contradirsi, doveva attribuire tutto ciò che di buono o di bello era in essa, non al merito del perugino maestro, ma all'ingegno ed al concorso principalissimo del Sanzio.

Gli argomenti su i quali s'appoggia la opinione che attribuisce a Raffaello la invenzioni delle storie della Libreria possono ristringersi a tre: 1° la tradizione — 2° la esistenza dei disegni della prima e della quinta istoria — 3° la bellezza delle composizioni di quelle istorie tutte.

E venendo al primo capo della tradizione, osserveremo che essa ebbe per principale interprete il Vasari. Innanzi a lui, mal si potrebbe trovare altro scrittore che la riferisca, se non forse l'autore anonimo della Vita di Raffaello pubblicata dal Comolli, sebbene non manchino alcuni che la vogliono scritta posteriormente a quella del Vasari, e composta in gran parte sulle notizie date da lui. Ma il Vasari

[1] Vedi nel cit. *Prospetto cronologico*

pare o che ricevesse questa tradizione già corrotta, o che la alterasse, innestandovi tali fatti i quali piuttosto che circondarla di maggiori prove, abbiano concorso in quella vece a renderla più dubbiosa e confusa.

Raffrontando in ambedue le edizioni dell'opera del Vasari il capitolo della Vita del Pinturicchio e di Raffaello ove si parla di questo fatto, noi vi riscontriamo notabile differenza; imperciocchè nella prima si danno a Raffaello o tutti i cartoni degli schizzi delle istorie inventati dal Pinturicchio, od alcuni di essi: e nella seconda si dicono di lui non solo i cartoni, ma, quel che è più, tutti li schizzi ancora di quelle invenzioni.[1] Da questa aperta difformità e contradizione nel racconto d'un fatto così importante, apparisce che il Biografo aretino e circa i particolari, e circa la sostanza di esso, non era ben

[1] Affinchè i lettori possano vedere d'un tratto la differenza della lezione, poniamo qui il testo di ambedue le edizioni.

VITA DEL PINTURICCHIO.

Prima Edizione.

Era in quel tempo ancor giovinetto Raffaello da Urbino, pittore, che in compagnia erano stati con Pietro: ond'egli lo condusse in Siena: dove *di tutti gli schizzi delle istorie della Libreria fece i cartoni Raffaello*, che benissimo aveva appresa la maniera di Pietro: ai di questi se ne vede oggi ancora uno in Siena.

Seconda Edizione.

Ma è ben vero che *gli schizzi e i cartoni di tutte le storie che egli vi fece, furono di mano di Raffaelle* da Urbino, allora giovanetto, il quale era stato suo compagno, e condiscepolo appresso al detto Pietro, la maniera del quale aveva benissimo appreso il detto Raffaello: e di questi cartoni se ne vede ancor oggi uno in Siena, ed alcuni schizzi ne sono di mano di Raffaello nel nostro libro.

VITA DI RAFFAELLO.

Prima Edizione.

In questo tempo (dopo aver finita la tavola dello Sposalizio della Vergine, avendo egli acquistato fama grandissima nel seguito di quella maniera, era stato allogato da Pio II (*Pio III*) pontefice nel Duomo di Siena la libreria a dipingere al Pinturicchio, il quale avendo dimestichezza con Raffaello, fece opera di condurlo a Siena, come *buon disegnatore*, acciò gli facesse i *disegni* e i *cartoni* di quella opera; et egli, pregato, quivi si trasferì, et *alcuni* ne fece.

Seconda Edizione.

In questo mentre, avendo egli acquistato fama grandissima nel seguito di quella maniera, era stata allogata da Pio II (*Pio III*) pontefice la Libreria del Duomo di Siena al Pinturicchio, il quale essendo amico di Raffaello, e conoscendolo *ottimo disegnatore*, lo condusse in Siena; dove Raffaello gli fece *alcuni* dei disegni e cartoni di quella opera.

chiaro, o che notizie migliori avute dopo, lo persuadessero ad attenuare in gran parte, nella Vita di Raffaello, quella troppo assoluta asserzione. Ad ogni modo, qualunque de' due racconti si voglia segnalare, sarà sempre stabilito da essi, che Raffaello per nessun'altra cagione fu chiamato a Siena dal Pinturicchio, che per fargli i disegni delle istorie della Libreria.

Ora è da vedere se, disegnandole, possa intendersi ancora che le inventasse; o non più tosto che mettesse palitamente in disegni o in cartoni gli schizzi fatti dal Pinturicchio.[1] Certo, se noi ci atteniamo al Vasari nella seconda edizione della Vita del Pinturicchio, è forza seguire la prima interpretazione; cioè, che Raffaello e inventasse e disegnasse i soggetti di quelle istorie. Ma, con pace del Biografo, ci sia permesso di aver qualche dubbio sulla intera verità del suo asserto; e che, posti nella necessità di scegliere fra i duo racconti, noi francamente abbracciamo quello che non dà a Raffaello in questo lavoro altra parte che di semplice disegnatore. Imperciocchè, oltre al considerare come di grandissimo peso la condizione espressa del contratto: « *di fare tutti li disegni delle storie di sua mano, et in cartoni et in muro*, » imposta non senza buone ragioni dal Cardinale al pittore, e dalla quale egli non poteva nè doveva dipartirsi, si può mai credere che il Pinturicchio, ormai giunto ai cinquant'anni, avuto a' suoi giorni par maestro pratico ed abile, ricerco ed accarezzato da tanti principi e signori, soffocando un giusto sentimento di sè e delle proprie forze, sia ricorso per la invenzione di quelle storie ad un giovane ventenne, contentandosi della parte di meccanico esecutore degli altrui concetti e pensieri? Si può egli credere che in un'opera delle maggiori e più nobili che egli mai avesse a fare, e dalla quale ben conosceva esserglì per venire lode grandissima appresso i contemporanei, e fama immortale nella memoria de' posteri, che gli reggesse l'animo di prender

[1] Perchè i nostri lettori sieno ben chiari del significato artistico che hanno in sè i vocaboli *schizzo*, *disegno* e *cartone*, li preghiamo a rileggere la definizione e distinzione assegnata loro dal Vasari medesimo nel II capitolo della *Pittura* nella *Introduzione* alla sua opera.

per guida, e farsi discepolo e garzone d'un giovanetto, nel quale si vedevano è vero quelle disposizioni che poi lo resero eccellentissimo, ma che allora appena cominciava a segnar nel campo dell'arte i passi primi, e ancor dietro le orme del maestro? Per quanto grande si voglia figurare la virtù del Pinturicchio, e l'affezione e la stima sua all'Urbinate, noi immagineremmo in lui una abnegazione, uno sforzo sublime che nella comune degli uomini è raro, negli artefici singolarissimo, per non dire impossibile.

Ma che, dall'altro canto, facessegli alcuni disegni, se non tutti, di quelle storie, che riducessa cioè in forma maggiore e polita gli schizzi inventati dal Pinturicchio, non si può porre in dubbio, giacchè ne esistono ancora due ne'quali artefici intelligenti della maniera del Sanzio non esitano a riconoscervi la sua mano. Uno di essi si custodisce nella Galleria di Firenze, e rappresenta Enea Silvio Piccolomini che accompagna il Cardinale Capranica al Concilio di Basilea; l'altro è posseduto dai Baldeschi di Perugia, e figura l'incontro fuori della porta Camollia di Siena di Federigo III, Imperatore, con Eleonora di Portogallo sua sposa. In ambidue i disegni sono alcune cose che differiscono dalle pitture corrispondenti, e più nel primo che nel secondo. Le quali diversità e cangiamenti è naturale che il Pinturicchio avrà stimati buoni e necessarj, allorchè si pose a tradurre sul muro e colorire quelle composizioni: il che pare a noi non si potesse fare se non dall'inventore loro. E rispetto all'altro argomento che si vorrebbe trarre dalle parole che si leggono nel disegno di Perugia « *Questa è la quinta* N° V........ *afael*, e non si può da quella scritta dedurre le due conseguenze, che essa sia di mano dell'Urbinate, e che stia ad indicare che quella è la quinta storia inventata e disegnata da lui: imperciocchè è chiaro che quelle parole sienvi state poste dopo, e che non vogliano significare altro che in qual disegno è il soggetto della quinta storia dipinta.

L'ultimo argomento portato in campo da coloro che sostengono di Raffaello le invenzioni delle storie della Libreria, è la bellezza di esse e la grande inferiorità del Pinturicchio d'innanzi a quel miracolo dell'arte. Questa opinione falsa ed

avventata non può esser nata in loro che dalla lettura del Vasari, il quale ha portato sì ingiusto giudizio sul merito del Pinturicchio, che de'molti lavori commessigli non sa trovare altre cagioni, che il *suo far presto* con che *sodisfece assai a molti principi e signori*, e la fortuna che spesso aiuta chi non è dotato di molta virtù; quasi che nelle cose dello ingegno, e nelle creazioni dell'arte, come negli accidenti della vita e nei casi del mondo, quella cieca signora potesse avere azione principalissima e fatale. Dominati da questa erronea preoccupazione, chi sa dire quanti argomenti ha saputo edificarvi sopra la ferace fantasia degli scrittori? Ora questi riconoscono nelle pitture della Libreria non solo la mano, ma fino i tocchi del pennello dell'Urbinate. Quelli ti sanno dire quali le figure, quali le storie, quali le composizioni debbono essere accuratamente sue: nè, infine, è mancato chi tanto ha dato di quell'opera a Raffaello, che al povero Pinturicchio non restasse nulla! Questo modo di vedere nell'arte e d'interpretare la storia è pur stranissimo modo. Ora se noi ci facciamo a porre continuamente in esame, e spesso a riconoscere per false le altrui asserzioni, con che giustizia ci vien data la taccia di sistematici contradittori all'autorità del Vasari? Con che giustizia questa nostra contradizione è chiamata *rabbia di gettare abbasso le altrui opinioni* per solo amore di singolarità e d'indipendenza? Non rabbia, no, ma profonda convinzione di fare opera utile ed onesta ci ha fatto mettere per questa via, ci ha fatto afferrare tutte le occasioni dove potessimo mostrare che il Vasari e coloro che lo hanno seguitato, prestando più tosto facile orecchio ai romori del volgo, a certe prevenzioni e preconcetti, che ai consigli d'una logica sapiente, ed alle regole di una sana critica, su quei mal fermi fondamenti hanno spesso innalzato il loro storico edificio. Pareva ben tempo che profittando degl'insegnamenti che da tant'anni vengono loro dalla dotta Germania, dove anche arti e sulla storia nostra si scrive e si stampa tutto di con diligenza squisita, con acuta critica, e con una indipendenza inimitabile, si ponessero gl'Italiani con animo meglio disposto a studiare i fonti e gli argomenti della propria istoria, gli ragguagliassero, interpretasser-

li, affinchè quel vero, alla cui ricerca debbe lo scrittore rivolgere quanto sa e può, uscisse fuori sgombro dalla molta nebbia che fino ad ora lo ha tenuto nascosto a noi. Per questa sola via potremo cacciarci di dosso il ben meritato rimprovero che continuamente c'introna le orecchie, di esser noi poco solleciti delle proprie cose, e di lasciar che gli stranieri facciano nei campi nostri, ancor ricchi, messe abbondante a nuova. Dopo tutto ciò che abbiamo detto e considerato nella presente questione, chi vorrà oggi, se leale e di buona fede è, e sa spogliarsi de' vecchi pregiudizj, non temperare la troppo assoluta sentenza: che quanto di bello, di grande, di magnifico è nelle pitture della Libreria del Duomo Senese, tutto, più che ad altri, all'ingegno ed alla mano dell'Urbinate devesi ascrivere?

FINE DEL VOLUME QUINTO.

INDICE DEL VOLUME.

Vita di Iacopo, Giovanni e Gentile Bellini. . . . . Pag. 1
Commentario alla Vita dei Bellini. 20
Vita di Cosimo Rosselli. 27
Alberetto della famiglia Rosselli. 34
Vita del Cecca. 35
Vita di Don Bartolommeo, abate di San Clemente. 44
Commentario alla Vita di Don Bartolommeo. 55
Vita di Gherardo. 60
Vita di Domenico Ghirlandaio. 65
Prospetto cronologico delle Opere di data certa di Domenico Ghirlandaio. 86
Alberetto della famiglia Bigordi, detta poi del Ghirlandaio 88
Vita di Antonio e Piero Pollaiuoli. 90
Alberetto genealogico della famiglia del Pollaiuolo. 103
Commentario alla Vita di Antonio e di Piero del Pollaiuolo — Di Giovanni Turini. 104
Alberetto della famiglia Turini. 109
Vita di Sandro Botticelli. 110
Commentario alla Vita di Sandro Botticelli. 123
Vita di Benedetto da Maiano. 128
Vita di Andrea del Verrocchio. 139
Prospetto cronologico della Vita e delle Opere di Andrea del Verrocchio. 155
Vita di Andrea Mantegna. 157
Alberetto dei discendenti di Andrea Mantegna. 181
Commentario alla Vita di Andrea Mantegna. — Parte Prima. 182
Parte Seconda. . . . 216
Vita di Filippo Lippi. 242
Note cronologiche certe delle Opere di Filippo Lippi. 254
Commentario alla Vita di Filippo Lippi. 255
Vita di Bernardino Pinturicchio. 264
Prospetto cronologico della Vita e delle Opere di Bernardino Pinturicchio. 279
Alberetto della famiglia del Pinturicchio 281
Commentario alla Vita di Bernardino Pinturicchio. 282

AI LETTORI.

La stampa del presente Volume è proceduta più lenta degli altri; o certamente non tanto presto, quanto il desiderio di chi con occhio benigno riguarda alla nostra paziente fatica, avrebbe voluto. Quali altre cagioni, oltre le comuni o consuete a siffatti lavori, abbiano conferito all'indugio, è facile l'intendere a chi ne' passati giorni ha dovuto vedere anche l' infortunio delle lettere.

In questo Volume poi la lunghissima e compiuta illustrazione della Vita e delle opere del Mantegna, donataci dall'amico nostro Pietro Selvatico, il Commentario alla Vita di Filippino, che fa risposta alle critiche del professor Rosini su quanto da noi fu detto nella Vita di Masaccio intorno alle pitture della cappella Brancacci; e, finalmente, l'altro Commentario alla Vita del Pinturicchio, dove si discorrono tre capitali questioni sugli affreschi della Libreria del Duomo senese; sono tali lavori, ne' quali, non solo le ricerche storiche ed erudite, ma l' esame e la discussione degli argomenti richiedevano tempo e considerazione grandissima.

Nel progresso di questa fatica, noi abbiamo fiducia di camminare più speditamente, e più a seconda del desiderio de' benevoli nostri lettori.

I Compilatori del presente Volume
Carlo e Gaetano Milanesi.
Carlo Pini.